15/22
NOV
2020
FIRENZE

61 FESTIVAL dei POPOLI

FESTIVAL INTERNAZIONALE
DEL FILM DOCUMENTARIO

61 FESTIVAL dei POPOLI

FESTIVAL INTERNAZIONALE
DEL FILM DOCUMENTARIO

15/22
NOV
2020

Festival dei Popoli

Istituto Italiano per il Film di Documentazione Sociale ONLUS

Vicolo di Santa Maria Maggiore, 1 50123 – Firenze – Italia
tel. +39 055 244778 – fax +39 055 241364
info@festivaldeipopoli.org
www.festivaldeipopoli.org

COMITATO DIRETTIVO | BOARD OF DIRECTORS
Vittorio Iervese, Presidente | President
Lucia Landi, Vice Presidente | Vicepresident
Gianluca Guzzo | Vice Presidente | Vicepresident
Silvia Lelli, Clara Marinelli, Serge Noiret, Niccolò Pecorini, Samuele Rossi

AMMINISTRAZIONE | ADMINISTRATION
Massimo Martini

DIRETTRICE ORGANIZZATIVA | MANAGING DIRECTOR
Claudia Maci

DIRETTORE ARTISTICO | ARTISTIC DIRECTOR
Alessandro Stellino

ARCHIVIO DEL FESTIVAL DEI POPOLI | FESTIVAL DEI POPOLI ARCHIVES
Alberto Lastrucci, responsabile | Manager
Daniela Colamartini
Martina Santoro

COORDINAMENTO | COORDINATOR
Sandra Binazzi

COMITATO DI SELEZIONE | SELECTION COMMITTEE
Sandra Binazzi, Alberto Diana, Daniele Dottorini, Ludovica Fales, Roberto Manassero, Margot Mecca, Daniela Persico, Emanuele Sacchi, Alessandro Stellino

Lo splendore della vita: il cinema di Tizza Covi e Rainer Frimmel
The Splendour of Life: the Cinema of Tizza Covi and Rainer Frimmel
Daniela Persico, curatrice | Curator

Romania – Facing the Past: il cinema di Radu Jude
Romania – Facing the Past: the Cinema of Radu Jude
Roberto Manassero, curatore | Curator

Diamonds Are Forever. Memorie del Futuro
Diamonds Are Forever. Memories of the Future
Daniele Dottorini, curatore | Curator

Doc at Work – Future Campus
Margot Mecca, Project Manager
Pietro Cerbai, Giada Divulsi, coordinamento | Coordinators

Popoli for Kids & Teens!
Sandra Binazzi, Project Manager
Irene Lucchesi, Responsabile dei laboratori
Evento in collaborazione con | With the collaboration of
KinderDocs – International Documentary Festival for Children & Young Audiences
Krakow Film Festival

Doc Explorer VR
Elisa Scarpa, curatrice | Curator
Evento in collaborazione con | With the collaboration of
Fondazione Giacomo Brodolini

UFFICIO PROGRAMMAZIONE | PROGRAMMING OFFICE
Daniela Colamartini, responsabile | Manager
Giada Divulsi

UFFICIO OSPITALITÀ | HOSPITALITY OFFICE
Martina Santoro, responsabile | Manager
Pietro Cerbai, Irene Lucchesi
Con la collaborazione di Sara Brioni

UFFICIO ACCREDITI | ACCREDITATION OFFICE
Pietro Cerbai, responsabile | Manager

SEGRETARIA DI GIURIA | JURY SECRETARY
Ilaria Ippoliti

ASSICURAZIONE | INSURANCE
I.M.M. Italian Insurance Managers di Fabrizio Volpe & C. Snc

UFFICIO COMUNICAZIONE | COMMUNICATION OFFICE
Simona Castoldi
Ilaria Parenti
Con la collaborazione di Aurora Vitiello

UFFICIO STAMPA | PRESS OFFICE
Antonio Pirozzi, responsabile | Manager
Valentina Messina

IMMAGINE COORDINATA
Frankenstein S.r.l.

SITO WEB | WEBSITE
Ilaria Parenti, responsabile | Manager
Frankenstein S.r.l.
Lorenzo Meriggi, Digitaldesign, webmaster

FOTOGRAFA | PHOTOGRAPHER
Ilaria Costanzo

SOTTOTITOLI | SUBTITLES
Sudtitles

CATALOGO | CATALOGUE
Sandra Binazzi
Con la collaborazione di Giada Divulsi

COPERTINA | COVER
Frankenstein S.r.l.

PROGETTO GRAFICO | GRAPHIC DESIGN
Paolo Rubei

REDAZIONE | EDITORIAL BOARD
Daniele Dottorini (d.d.)
Alberto Diana (a.d.)
Ludovica Fales (l.f.)
Roberto Manassero (r.m.)
Margot Mecca (m.m.)
Daniela Persico (d.p.)
Emanuele Sacchi (e.s.)
Alessandro Stellino (a.s.)

TRADUZIONE TESTI DALL'ITALIANO | TRANSLATIONS OF ITALIAN TEXTS
Carla Scura

IMPIANTI E STAMPA | PLANT AND RELEASE
Tipografia Baroni & Gori s.r.l., Prato

© Copyright 2020 Festival dei Popoli
TUTTI I DIRITTI RISERVATI | ALL RIGHT RESERVED
RIPRODUZIONE VIETATA | REPRODUCTION IS NOT PERMITTED

SOMMARIO | CONTENTS

Vittorio Iervese, *Presidente del Festival dei Popoli* . . . 6

Claudia Maci, *Direttrice organizzativa del Festival dei Popoli* . . . 8

Alessandro Stellino, *Direttore artistico del Festival dei Popoli* . . . 10

Stefania Ippoliti, *Responsabile Mediateca e Area Cinema – Fondazione Sistema Toscana* . . . 12

Tommaso Sacchi, *Assessore alla cultura del Comune di Firenze* . . . 14

Giurie e Premi | Juries and Awards . . . 18

Giuria Internazionale | International Jury . . . 20

Giuria Italiana | Italian Jury . . . 24

CONCORSO INTERNAZIONALE | LUNGOMETRAGGI . . . 28
INTERNATIONAL COMPETITION | FEATURE LENGTH DOCUMENTARY FILMS

CONCORSO INTERNAZIONALE | MEDIOMETRAGGI . . . 36
INTERNATIONAL COMPETITION | MID-LENGTH DOCUMENTARY FILMS

CONCORSO INTERNAZIONALE | CORTOMETRAGGI . . . 44
INTERNATIONAL COMPETITION | MID-LENGTH DOCUMENTARY FILMS

CONCORSO ITALIANO | ITALIAN COMPETITION . . . 53

LO SPLENDORE DELLA VITA: IL CINEMA DI TIZZA COVI E RAINER FRIMMEL . . . 62
THE SPLENDOUR OF LIFE: THE CINEMA OF TIZZA COVI E RAINER FRIMMEL

ROMANIA – FACING THE PAST: IL CINEMA DI | THE CINEMA OF RADU JUDE . . . 96

LET THE MUSIC PLAY . . . 122

DOC EXPLORER . . . 132

HABITAT . . . 154

DIAMONDS ARE FOREVER – MEMORIE DEL FUTURO | MEMORIES OF THE FUTURE . . . 168

DOC AT WORK – FUTURE CAMPUS . . . 184

POPOLI FOR KIDS AND TEENS! . . . 200

EVENTI SPECIALI | SPECIAL EVENTS . . . 210

Indice dei film | Index of films . . . 220

Indice dei registi | Directors index . . . 221

Ringraziamenti | Thanks to . . . 223

Ogni volta che iniziamo a concepire una nuova edizione del Festival dei Popoli la prima domanda che ci poniamo non è “cosa piacerà al pubblico?” oppure “cosa avrà successo?” ma “a cosa serve un Festival e, più in generale, fare cultura?”. Si tratta di una domanda che non cerca una risposta definitiva ma che ci rammenta la responsabilità che abbiamo nei confronti degli autori, del pubblico e di coloro che ci sostengono; si tratta altresì di una domanda che ci pone di fronte a noi stessi e al tempo che viviamo. Ogni anno pensiamo che questa domanda ci renderà più forti e determinati ma confesso che quest’anno abbiamo vacillato.
Come termine ottocentesco di ascendenza latina, “festival” rimanda alla festa popolare, al giro di danza, al palo piantato in mezzo alla piazza, al racconto che incanta una comunità, alla condivisione che permette di scoprirsi meno soli. Un termine quindi legato a concetti e fenomeni messi in crisi dai fenomeni contemporanei. Infatti, se provate a definire in modo convincente cos’è “popolare” nell’epoca delle culture ibride e dei populismi, oppure a capire quali sono le possibilità di “condividere” qualcosa nel tempo dell’iper-connessione, ma anche come si può concepire una “festa” in un mondo impaurito e in cui la vicinanza è diventata un pericolo, rischiate di essere sommersi da dubbi, di incagliarvi nelle contraddizioni e di cedere allo sconforto. Diventa sempre più complesso dare un senso concreto a questi termini se, come dice una famosa canzone[1]: fuori “sento soffiare un vento sporco / I feel a dirty wind blowing” e dentro “ci sono solo diavoli e polvere / there’s just devils and dust”. Ecco perché quest’anno abbiamo dovuto fare affidamento a tutte le nostre forze e alla nostra passione per andare controvento. In questi mesi abbiamo continuato a lavorare incessantemente, a partorire nuove idee, a recuperare materiali d’archivio, a costruire nuove collaborazioni, a cercare nuove visioni e nuovi sguardi, a incontrare la forza e la bellezza dove meno te l’aspetti. Abbiamo continuato a lavorare consapevoli che non avevamo alternativa, perché sappiamo che “la paura è una cosa pericolosa e, credimi, ti annerisce il cuore / fear’s a powerful thing it’ll turn your heart black you can trust”. Per via dell’emergenza sanitaria che restringe le possibilità di azione e di interazione non tutto sarà come l’avevamo immaginato
il nostro è un Festival abituato a confrontarsi a viso aperto con ciò che chiamiamo realtà, che si diverte spesso a scombinare i piani e a complicare i progetti. Per questo abbiamo scelto di privilegiare ciò che vorremmo che vedesse la luce: autori giovani, storie ai margini del mondo, forme innovative del racconto audiovisivo. È una scelta radicale e coraggiosa perché investe sul nuovo e non insegue facili soluzioni. Oggi più che mai crediamo che ci sia bisogno di spazi liberi dall’assillo del consenso, di scelte non condizionate dalla paura, di allargare gli orizzonti della visione, di trovare la forza di incontrarsi per condividere, che poi è l’unico modo che conosciamo per rispondere a quella domanda iniziale, resistere al vento sporco e combattere contro diavoli e polvere, l’unico modo per non farsi annerire il cuore e annebbiare la vista.

Vittorio Iervese
Presidente del Festival dei Popoli

1. Bruce Springsteen, *Devils and Dust*, 2005

Every time we begin to conceive a new edition of Festival dei Popoli, the first question that we ask ourselves is not, “what will the audience like?” or “what will be successful?”, but, “what’s the use of a film festival and, more in general, of culture?” It’s a question that does not seek a definitive answer but reminds us of the responsibility we have in front of the film directors, the audience, and those who support us; also, it’s a question that puts us face to face with ourselves and the times we live in. Every year, we believe this question will make us stronger and more determined, but I confess that, this year, we faltered.
A 19th-century term of Latin origin, “festival” refers to popular feasts, rounds of dance, poles planted in the middle of squares, spellbinding tales to enthral communities, and situations of sharing which make us feel less lonely. Therefore, a term linked to notions and phenomenons thrown into crisis by the ongoing occurrences. Actually, if you try to define in a convincing manner what “popular” means in the age of hybrid cultures and populisms, or to understand what the possibilities of ‘sharing’ something at the time of hyper-connection are, or yet how to conceive a ‘feast’ in a scared world in which proximity has become a danger, then you risk being overwhelmed by doubts, getting caught on contradictions, and giving in to despair. Assigning an actual meaning to these terms becomes ever more complex if, according to a famous song, outside “I feel a dirty wind blowing” and inside “there’s just devils and dust.” This is why, this year, we have had to rely on all our strengths and passion to go ahead against the wind. Over the past few months, we have kept on working unremittingly, birthing new ideas, searching archives, constructing new collaborations, looking for new visions and new points of view, and encountering strength and beauty where you would not expect it. We have kept on working knowing we didn’t have an alternative, because we are aware that “fear’s a powerful thing / it’ll turn your heart black / you can trust.” As a consequence of the health emergency whereby the range of action and interaction is limited, not everything will be as we imagined.
Our Festival is used to dealing openly with what we call reality, something that often enjoys messing up plans and complicating projects. Therefore, we have focused on what we would like to see the light, such as young film-makers, stories from the margins of the world, and innovative forms of audio-visual storytelling. It is a radical, brave choice, because it bets on novelty and does not chase easy solutions. Today, more than ever, we believe there is a need for spaces free from the obsession with consensus and decisions not driven by fear; it is necessary to broaden the horizons of vision, to find the strength to meet and share – which is the only way we know to respond to the initial question – to resist the dirty wind and fight against devils and dust: the only way not to get your heart turned black and your sight blurred.

Vittorio Iervese
Festival dei Popoli President

Quando quindici anni fa ho cominciato a lavorare al Festival dei Popoli era – e lo è tuttora – un luogo fatto di domande più che risposte, di una naturale vocazione ad interrogare la realtà più che subirla, di registi talentuosi, alcuni dei quali sarebbero diventati di lì a pochi anni protagonisti di rilievo del panorama festivaliero internazionale. Assumerne oggi la direzione organizzativa significa alimentare quell'inclinazione crescente del Festival a diventare agorà di confronto e scambio tra appassionati e addetti ai lavori, studenti di cinema e cinefili. Provare a farlo nell'anno di una delle più difficili prove che il mondo abbia mai affrontato – almeno nell'ultimo secolo – per portata, novità e complessità, rappresenta una sfida nella sfida.
Il Festival dei Popoli, da oltre sessant'anni, fa dell'incontro, del dialogo e della trasversalità gli elementi fondativi della sua storia; ha seguitato a farlo anche in un passaggio storico dove la fisicità è stata in parte sostituita con il virtuale; continuerà a perseguire questo obiettivo pur dovendo ripensare totalmente la presente edizione, a pochi passi dalla sua realizzazione, nella necessità duale di permetterne lo svolgimento tutto online (nella sala virtuale Più Compagnia in collaborazione con MYmovies.it) e al contempo di non arrendersi all'evidenza della difficoltà. Andare avanti, resistere, guardare al futuro: è questo che ha sempre fatto il Festival dei Popoli.
Essere dunque, con tutto lo staff, sul crinale impensabile di questa doppia sfida ci ha incoraggiato ad assumerci la responsabilità di accettarne il difficile compito, di sostenerne il peso, di immaginare un luogo virtuale dove la vocazione del Festival non fosse snaturata ma valorizzata, dove quella naturale capacità di essere finestra sul mondo non venisse oscurata, ma resa ancor di più solida, amplificata, in qualità di narratori non passivi, mediatori oggettivi.
Tutto questo non sarebbe possibile senza i partner che ci hanno sostenuto in questo progetto, seguendone e assumendone ogni suo mutamento. I premi di distribuzione nelle sale – La Compagnia, nostra fedele alleata, e Il Cinemino – e sulla piattaforme – gli amici di CGdigital.it e quelli di Tënk – ribadiscono la nostra volontà di facilitare la circuitazione del cinema documentario. Con Doc at Work – Future Campus puntiamo a far conoscere talenti emergenti del mondo del cinema europeo. Con Popoli for Kids and Teens, grazie al prezioso supporto di Lanterne Magiche e Cinema Stensen, portiamo il cinema documentario nelle scuole, nelle case delle famiglie e ci proponiamo di fornire strumenti critici e di riflessione ad un pubblico giovane, al pubblico del futuro. Con Habitat, grazie al sostegno di Fondazione Finanza Etica, analizziamo il vivere contemporaneo e proviamo a figurare nuovi scenari possibili.
E facciamo tutto questo senza tradire una storia né rinunciare alla capacità del Festival dei Popoli di farsi collante tra isole di pensiero, visioni, filosofie, contenuti, narrazioni, quanto mai in questo momento invece necessaria.
Così ci siamo dunque immaginati questo Festival: fluido per raggiungere il più possibile chiunque voglia avvicinarsi alla realtà in modo inusuale e diverso, capillare, aperto, accogliente. Per stare in ascolto del presente con forza, resistendo alla bufera e immaginare il futuro insieme ancora una volta.

Claudia Maci
Direttrice organizzativa del Festival dei Popoli

Fifteen years ago, when I began to work here, Festival dei Popoli was – and still is – a place where more questions were asked than answered, thanks to a natural vocation to question reality rather than submit to it, as well as to talented film-makers who were to become outstanding figures on the international festival scene in a few years. Taking over its organizational management today means to invigorate Festival dei Popoli's growing inclination to become an agora of dialogue and exchange between enthusiasts and experts, film students and cinephiles. Trying to do this in the year of one of the most difficult trials that the world has ever dealt with – at least in the last century – in terms of scope, novelty, and complexity, constitutes a challenge within the challenge.
For over sixty years, encounter, dialogue, and a transversal approach have been key elements of Festival dei Popoli's history; they continued to be even throughout a historical passage in which physical reality was partly replaced with the virtual experience. The Festival will keep on pursuing those goals even though we had to re-think the current edition altogether, days away from its beginning, with two necessities in view: allow the festival to go entirely online (thanks to Più Compagnia platform, in cooperation with MYmovies.it) and not give up. To go on, to resist, to look at the future: this is what Festival dei Popoli has always done.
Therefore, taking on this unthinkable double challenge, with all our staff, has encouraged us to take on the responsibility of accepting its difficult task, carrying its burden, imagining a virtual place that would help not to diminish, but to enhance the Festival's vocation. Instead of drawing the curtains over this window onto the world, we – non-passive narrators, objective mediators – tried to make it more solid and wider.
This would not have been possible without the partners that have supported us in this project, following and accepting each transformation. The theatrical distribution awards – our faithful ally La Compagnia and Il Cinemino – and the streaming awards – the friends of CGdigital.it and those of Tënk – share our willingness to facilitate the circuitation of documentary films. With Doc at Work – Future Campus, we aim to spotlight the emerging talents of European cinema. With Popoli for Kids and Teens, thanks to the precious support of Lanterne Magiche and Cinema Stensen, we bring documentary cinema into schools and households, providing young audiences – the audience of the future – with instruments for critique and reflection. With Habitat, thanks to the support of Fondazione Finanza Etica, we discuss contemporary lifestyles and try to figure out new possible scenarios.
All of this, without ever betraying Festival del Popoli's history or giving up its capacity of being the glue that holds schools of thought, visions, philosophies, contents, and stories together, all the more necessary today.
Therefore, we imagined this Festival: fluid – to reach out to whoever desires to approach reality in an unusual, different way – and capillary, open and welcoming. Listening to the present with strength, resisting the storm, and imagining the future together once again.

Claudia Maci
Managing Director of the Festival dei Popoli

Quando, al principio dell'anno in corso, ci siamo trovati di fronte alle prime, serie criticità legate alla pandemia ci illudevamo che l'autunno, apparentemente lontanissimo sul calendario, ci avrebbe posto di fronte a una ripresa, condizioni di vita e lavoro migliori e più sicure. Non è stato così, ed evidentemente non lo sarà ancora per un po'.
Sin dai primi mesi del 2020 abbiamo lavorato con abnegazione e la stessa passione di sempre nel progettare una manifestazione che aveva appena svoltato la boa della sessantesima edizione e intendeva rilanciare con un programma ricco di ospiti e, benché nel pieno rispetto di una gloriosa tradizione, spregiudicato nelle scelte legate a un cambio di direzione. Contemporaneamente, abbiamo seguito con apprensione l'evolversi di una nuova dimensione globale carica di incertezze e fragilità: abbiamo imparato nuove locuzioni e nuovi usi, ci siamo adattati a una quotidianità dilatata e abbiamo piegato la nostra esistenza a condizioni impreviste e imprevedibili. In questo processo, il cinema ha dovuto fare i conti con un'ulteriore accelerazione delle dinamiche che ne hanno mutato la pelle negli ultimi decenni: la rivoluzione digitale e la smaterializzazione dei supporti hanno portato a una disseminazione dell'audiovisivo che ha costretto a riconfigurare professioni, priorità e ruoli di un intero ambito culturale.
In molti casi, nei mesi più cupi della quarantena primaverile, abbiamo potuto azzerare le distanze con gli altri – amici, cari, colleghi di lavoro, familiari – solo attraverso il filtro di immagini incorniciate nel rettangolo di un computer o di un telefono, le nostre fattezze e parole in balia di connessioni instabili e sgrammaticature dei pixel; lo schermo della sala cinematografica, invece, è rimasto privo di luce, una camera oscura abbandonata al silenzio di un immaginario spazzato via dalla contingenza del reale.
Ancora una volta, in questo novembre imprevisto, i festival si sono trovati senza una casa e, ancora una volta, ne hanno trovato una in quella di ciascuno spettatore. La 61esima edizione del Festival dei Popoli non può non rendere conto di tutto questo: della molteplicità di sguardi e linguaggi che caratterizza l'arte documentaria, della ricchezza di voci che raccontano il tempo che viviamo nel suo stesso dispiegarsi davanti ai nostri occhi, dell'instabilità di un panorama sociale e politico che va monitorato da occhi attenti e civili.
Il cuore della nostra programmazione, con i concorsi internazionale e italiano, andrà online nella sala virtuale Più Compagnia in collaborazione con MYmovies.it, mentre altre sezioni verranno presentate in sala secondo un calendario scaglionato sulla base delle riaperture degli spazi fisici di proiezione (le trovate indicate con il bollino "Popoli Reloaded"). Abbiamo deciso di procedere in questo modo nella salda consapevolezza che il film vive e recupera la sua dimensione solo nell'anima collettiva del corpo spettatoriale: un organismo fatto di milioni di molecole che trovano la loro consonanza solo quando dal fondo di una sala si spande un fascio di luce simile a quello di un faro e mostra ai naviganti sparsi nello sconfinato mare magnum iperconnesso la rada di un approdo sicuro.

Alessandro Stellino
Direttore Artistico del Festival dei Popoli

When, early this year, we had to face up to the first serious consequences of the pandemic, we deluded ourselves that in the Fall, apparently so distant in the calendar, we would see a recovery, with better and safer life and work conditions. This was not the case, and won't obviously be for some time.
Since the early months of 2020, we have been working with commitment and the same passion as ever to planning a festival that had just turned sixty. We meant to boost the programme packed with new guests and, while respectful of its glorious tradition, with new choices resulting from a change of direction. At the same time, we followed with concern how a new global dimension unravelled, charged with uncertainties and fragilities; we learned new phrases and new uses; we have adjusted to dilated daily rhythms; and we bent our existence to unforeseen and unforeseeable conditions. Aligned with this process, cinema has had to cope with a further acceleration of the dynamics that have been mutating it over the past decades: the digital revolution and the dematerialization of the formats have brought about a dispersal in the audiovisual sector overturning jobs, priorities, and roles in an entire cultural segment.
In many instances, over the darkest months of the Spring quarantine, we were in a position to reduce the distance with the others – friends, loved ones, work colleagues, family members – only through the filter of images framed by the rectangle of a computer or phone, with our features and words at the mercy of unstable data connections and blurry pixels while the silver screen remained lightless, a camera obscura abandoned to the silence of an imaginary swept away by the contingency of reality.
Once again, in this surreal November, film festivals have found themselves homeless and, once again, found one in those of each viewer. The 61st edition of Festival dei Popoli cannot not give an account of all this: the multiple gazes and languages that make up documentary art; the many voices that describe the time in which we live while it unravels before our very eyes; an extremely unstable social and political landscape that needs be monitored by attentive, civilian eyes.
The core of our programme, with the International and Italian competitions, will stream online thanks to Più Compagnia, in cooperation with MYmovies.it; the other sections will be presented in cinemas in batches, based on the calendar of re-openings of the physical spaces for screenings (these are marked by the sticker "Popoli Reloaded"). We decided on this strategy as we are strongly convinced that the film lives and finds its dimension only in the collective soul of the audience's body: an organism made of millions of molecules that find a consonance only when, from the bottom of an auditorium, a beam of light spreads like that of a lighthouse, showing the seafarers scattered throughout the boundless hyperconnected mare magnum a safe haven.

Alessandro Stellino
Artistic Director of Festival dei Popoli

Il Festival dei Popoli continua il suo lavoro di indagine sulle culture, le società, il mondo, raccontati con uno sguardo attento, lucido, mai banale. E dall'istantanea della realtà contemporanea, il festival apre una nuova prospettiva sul futuro, come raffigurato nell'immagine del faro, scelta per la creatività di questa nuova edizione. Un lavoro instancabile, portato avanti per sessant'anni e che prosegue anche in questo periodo difficile e complesso, grazie alle possibilità offerte dal web, sulla piattaforma Più Compagnia. Il faro del festival ci porterà a scoprire i mondi lontani come i documentari sull'ambiente, dall'Alaska all'Africa, a quelli dedicati alle famiglie nella nuova sezione Popoli for Kids and Teens!, dove i genitori potranno vedere i documentari insieme ai propri figli. Particolarmente interessante lo sguardo su cinema realizzato in Toscana, come il documentario *Patti in Florence* di Edoardo Zucchetti, girato con materiali d'archivio, del mitico concerto fiorentino del 1979, insieme alle immagini della rockstar a Firenze nel 2009; la nuova opera del regista fiorentino Duccio Chiarini, *L'occhio di vetro*, racconto della Seconda Guerra Mondiale, a partire da vicende familiari; il film *Bosco*, che testimonia di un paesino, incasellato tra la Toscana e la Liguria, dove vivono solo tredici abitanti; *Traces of a Landscape*, realizzato con il sostegno di Toscana Film Commission, sulla vita di un pittore Ceco che si trasferisce in Maremma, dove trova la sua terra d'elezione, personale e artistica. Questa edizione del Festival dei Popoli, fiore all'occhiello della proposta culturale toscana, rimarrà negli annali come la prima a essersi svolta in modalità virtuale, con l'auspicio di rivedere presto in sala la selezione del miglior cinema documentario.

Stefania Ippoliti
Fondazione Sistema Toscana
Responsabile Mediateca e Area Cinema

Festival dei Popoli keeps on exploring cultures, societies, and the world, describing them with an attentive, lucid, and never trivializing eye. From this photograph of present-day reality, the Festival opens new perspectives onto the future, as is well represented in the image of the lighthouse, chosen to illustrate the creativity of this new edition. A tireless work, carried out for sixty years, that goes on even in this difficult and complex period thanks to the possibilities offered by the Internet, namely on the platform Più Compagnia. The Festival's lighthouse will lead us to the discovery of remote worlds, like those shown in the documentaries on the environment – from Alaska to Africa – or those dedicated to families in the recently established section Popoli for Kids and Teens! – where parents will be able to see the films along with their children. Worthy of particular note is the cinema made in Tuscany, like Edoardo Zucchetti's documentary *Patti in Florence*, which presents archival footage of the mythic 1979 concert in Florence alongside images of the rock star in town in 2009; the new work of Florentine film-maker Duccio Chiarini, *L'occhio di vetro*, a story of Second World War told from the point of view of his family's history; the film *Bosco*, which gives an account of a small village pigeonholed between Tuscany and Liguria where only thirteen inhabitants are still living; and *Traces of a Landscape*, made with the support of Toscana Film Commission, on the life of a Czech painter who moved to Maremma where he found his elected mother country in personal and artistic terms. This edition of Festival dei Popoli – the pride of Tuscany's cultural offer – will go down in history as the first one to have taken place in virtual mode, wishing that the audience will soon be able to re-watch this selection of the best documentary cinema in a movie theatre.

Stefania Ippoliti
Fondazione Sistema Toscana
Media Library and Cinema Area Manager

La pandemia ci ha rinchiusi nel buio e nella solitudine, nella paura e nell'angoscia, la cultura potrà rischiarare l'orizzonte e salvarci. Vuole guardare oltre i drammatici ultimi mesi il Festival dei Popoli, vuole essere un "faro", come ben rappresentato nel manifesto di questa 61/esima edizione, che illumina la notte indicando la via.
Questo festival ci racconta ancora una volta il mondo contemporaneo con occhi illuminati attraverso il migliore cinema documentario, quasi interamente inedito, italiano e internazionale. E lo fa nell'unica forma oggi possibile, solo online e non dal vivo.
Eppure si conferma un appuntamento ormai atteso e ogni anno sempre più ricco e diverso, capace di coinvolgere un pubblico eterogeneo fino alle famiglie con bambini con l'apposita sezione Popoli for Kids and Teens.Una rassegna che, grazie al lavoro incessante degli organizzatori, è riuscita anche quest'anno, malgrado le difficoltà, a portare idealmente in città storie vicine a noi eppure poco conosciute, o racconti di paesi lontani trascurati dai media tradizionali.
Quest'anno il festival avrà senz'altro un sapore diverso. Veniamo da mesi difficili e altri forse ancora più difficili sono davanti a noi.
Eppure il "faro" del grande schermo e della cultura in generale sono ancora qui, ci ricordano quanto contino, quando "curino" davvero anima e cuore. Torniamo quindi al cinema, anche se solo virtualmente, vediamo questi documentari che squarciano il velo su realtà lontane e ci allargano la mente.
Gli eventi culturali hanno dimostrato una resilienza non comune e una capacità di adattamento unica. Non disperdiamo questo patrimonio e guardiamo con rinnovata fiducia il nostro orizzonte un po' meno buio.

Tommaso Sacchi
Assessore alla Cultura del Comune di Firenze

The pandemic locked us down in the darkness and solitude, scared and anguished; culture will clear the horizon and will save us. Festival dei Popoli wants to look beyond the past dramatic months; it wants to be like a lighthouse, as is well represented in the 61st edition's poster, lighting up the night and showing the way.
Once again, this festival describes the world of today with eyes illuminated by the best documentary cinema, with almost entirely new Italian and international films. It does so in the only form possible nowadays, i.e., online and not physically.
And yet Festival dei Popoli is an expected rendezvous which has become ever richer and different every year, capable of involving a heterogeneous audience, including families with children thanks to the ad-hoc section Popoli for Kids and Teens.
Thanks to the unrelenting work of its organizers, the Festival has managed – even this year, in spite of all difficulties – to bring to our town even though metaphorically, stories that are close to us even though little known, or works from faraway countries neglected by conventional media.
This year, Festival dei Popoli is going to taste different. We are coming from tough months, and perhaps tougher ones are awaiting us. And yet, the 'lighthouse' that epitomizes the silver screen and culture in general is still here; it reminds us how much they count when they actually 'cure' the soul and heart.
Therefore, let's go back to the cinema, even though virtually; let's watch these documentaries that expose faraway realities and open our minds. Cultural events have proved to be uncommonly resilient and uniquely capable of adjusting. Let's not waste this treasure. Let's look with renewed confidence to our horizon, now a little less dark.

Tommaso Sacchi
Culture Councillor for the City of Florence

Simply the best
that **independent documentary**
has to offer online

Start you free week right now on tenk.eu.com

Tënk Europe is the first SVOD platform to focus on the most remarkable films handpicked by documentary enthusiasts, available all across Europe.

Co-funded by the Creative Europe MEDIA Programme of the European Union

MEMORIE DEL FUTURO

Martedì 17 novembre 2020 | 11.30

Catalogazione, digitalizzazione e valorizzazione degli archivi Festival dei Popoli e Mediateca Toscana

Public History Remix: riuso e valorizzazione di archivi audiovisivi per una esperienza interattiva (PH-Remix)

L'incontro si terrà in sala virtuale *più* COMPAGNIA

MEDIATECA TOSCANA · FESTIVAL dei POPOLI · UNIVERSITÀ DI PISA

GIURIE E PREMI | JURIES AND AWARDS

GIURIA INTERNAZIONALE | INTERNATIONAL JURY

La giuria internazionale composta da Joëlle Bertossa (Svizzera), Maria Bonsanti (Italia), Andrei Ujica (Romania) assegnerà i seguenti premi:

The International Jury composed of Joëlle Bertossa (Switzerland), Maria Bonsanti (Italy), Andrei Ujica (Romania) will bestow the following awards:

Miglior lungometraggio | Best Feature-Length Documentary **| 8.000 euro**
Miglior mediometraggio | Best Mid-Length Documentary **| 4.000 euro**
Miglior cortometraggio | Best Short Documentary **| 2.500 euro**
Targa "Gian Paolo Paoli" al miglior film antropologico
Best Anthropological Film: "Gian Paolo Paoli" Award

GIURIA ITALIANA | ITALIAN JURY

La giuria italiana composta da Marta Donzelli, Maria Letizia Gatti e Alessandro Raja assegnerà il premio di 3.000 euro al miglior film del Concorso Italiano.

The Italian Jury composed of Marta Donzelli, Maria Letizia Gatti e Alessandro Raja will bestow the Award of 3.000 euros to the best italian film of the Italian Competition.

PREMI SPECIALI | SPECIAL AWARDS

Premio distribuzione SVOD | SVOD Distribution Award
TËNK
Il premio TËNK va al miglior film italiano, presentato nel concorso internazionale e nel concorso italiano. Tënk è la prima piattaforma SVOD dedicata al cinema documentario indipendente disponibile in Europa.

The TËNK prize goes to the best Italian film, presented in the international competition and in the Italian competition. Tënk is the first SVOD platform dedicated to independent documentary cinema available in Europe.

CG ENTERTAINMENT

Premio per l'edizione in DVD e Digital Download
Home distribution and Digital Download Award:
"POPOLI Doc – CG Entertainment"
CG Entertainment, editore home video, offre al film italiano vincitore l'opportunità di essere pubblicato in DVD e Digital Download nella collana "POPOLI doc – la collana del Festival dei Popoli". Anche i film della sezione Habitat, da quest'anno, gareggiano per il Digital Download Award.

CG Entertainment home video distribution offers to the Italian film that will win the opportunity to be published on DVD and Digital Download in the series "POPOLI doc". Also the films in the Habitat section, from this year, compete for the Digital Download Award

LA COMPAGNIA

Premio distribuzione in sala | Theatrical distribution Award
"Imperdibili"
Il premio "Imperdibili" sarà assegnato dal responsabile della programmazione de La Compagnia congiuntamente al suo staff. Il film vincitore verrà tenuto in programmazione a La Compagnia per un periodo da concordare con la produzione/distribuzione.

The prize will be awarded by the Head of Programming of the Cinema La Compagnia in conjunction with her team. The winner will be screened at the Cinema La Compagnia during a period of time to be agreed with the production/distribution.

il Cinemino
il cinema visto da vicino

Premio distribuzione in sala | Theatrical distribution Award
"Il Cinemino"
"Il Cinemino" è un progetto culturale nato a Milano nel 2018. Il premio sarà assegnato dai soci fondatori al film che meglio saprà incarnare impegno, valore sociale e linguaggio innovativo. Il vincitore verrà programmato durante una serata dedicata e tenuto in programmazione nei giorni successivi.

"Il cinemino" is a cultural project born in Milan in 2018. The prize will be awarded by the founding members to the film that best embodies's Cinemino's commitment, social values and innovative language. The winner will be scheduled during a dedicated evening and held in the program in the following days.

GIURIA INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL JURY

JOËLLE BERTOSSA

Laureatasi alla scuola di cinema INSAS di Bruxelles nel 1999, Joëlle Bertossa ha lavorato a diversi film come assistente alla regia prima di iniziare a collaborare con Nicolas Wadimoff alla Akka Films nel 2003, dove ha prodotto film come *Aisheen, Still Alive in Gaza*. Nel 2012 ha fondato la casa di produzione Close Up Films, con sede a Ginevra. Da allora, ha prodotto circa 20 documentari e 6 film di finzione, tra cui *Advocate*, documentario diretto da Rachel Leah Jones e Philippe Bellaiche, presentato in anteprima al Sundance e premiato in diversi festival. Più recentemente, ha coprodotto i lungometraggi *Yalda*, *A Night for Forgiveness* di Massoud Bakhshi, vincitore del World Cinema Grand Jury Prize al Sundance, e *The Salt of Tears* di Philippe Garrel, presentato in anteprima nella Selezione Ufficiale della Berlinale nel 2020. Precedentemente ha coprodotto il documentario vincitore del premio Cesar *I Am Not Your Negro* diretto da Raoul Peck e l'acclamato film d'animazione *The Swallows of Kabul* di Zabou Breitman e Eléa Gobbé-Mévellec, presentato in anteprima al Concorso Un Certain Regard di Cannes nel 2019. Attraverso Close Up Films Joëlle Bertossa lavora a stretto contatto con giovani registi svizzeri e ha vinto due volte il prestigioso Prix de Soleure al miglior film svizzero. Ha scoperto registi come Karim Sayad (*Of Sheep and Men*, *My English Cousin*), Michele Pennetta (*Pescatori di corpi*, *Il mio corpo*) e Maya Kosa e Sergio da Costa (*Rio Corgo*, *Bird Island*).

A graduate from the film school INSAS in Brussels in 1999, Joëlle Bertossa worked on several films as a first director's assistant before being hired by Nicolas Wadimoff at Akka Films in 2003 where she produced such films as *Aisheen*, *Still Alive in Gaza*. In 2012, Joëlle founded Geneva-based Close Up Films. Since then, she has produced around 20 documentaries and 6 fictions, among which *Advocate*, a documentary directed by Rachel Leah Jones and Philippe Bellaiche, which premiered at Sundance and went on winning awards at several festivals. Most recently, she coproduced the feature films Yalda, *A Night for Forgiveness* by Massoud Bakhshi, winner of the World Cinema Grand Jury Prize at Sundance, and Philippe Garrel's *The Salt of Tears*, which premiered as part of the Berlinale's Official Selection in 2020. Before that, Joëlle Bertossa coproduced Cesar documentary winner *I Am Not Your Negro* directed by Raoul Peck, and acclaimed animation film *The Swallows of Kabul*, by Zabou Breitman and Eléa Gobbé-Mévellec that premiered in Competition Un certain Regard in Cannes in 2019. Through her company Close Up Films, Joëlle Bertossa is also very much attached in following young swiss directors and won twice the prestigious Prix de Soleure that honores the best swiss film. She revealed directors such as Karim Sayad (*Of Sheep and Men*, *My English Cousin*), Michele Pennetta (*Pescatore di corpi, Il mio corpo*) and Maya Kosa and Sergio da Costa (*Rio Corgo*, *Bird Island*).

MARIA BONSANTI

Maria Bonsanti lavora da molti anni nel settore dei festival cinematografici. Ha collaborato con il Festival dei Popoli dal 2000 al 2012, assumendo il ruolo di co-direttrice per le edizioni 2011 e 2012. Periodicamente ha collaborato con il Locarno Festival, in particolare nel coordinamento della sezione dedicata al cinema sperimentale Play Forward. Dal 2012 al 2017 è stata Direttrice artistica del festival Cinéma du réel di Parigi (Centre Pompidou), anni durante i quali ha ideato e portato avanti la piattaforma professionale ParisDOC. È stata membro di varie Film Commission (fra cui CNC, Région Ile de France, Région Sud Provence-Alpes-Côte d'Azur) e di giurie di festival internazionali quali Berlinale, Locarno Festival, Busan International Film Festival, Mar del Plata, Sevilla Film Festival, Torino e altri ancora. Dal 2017 Maria è a capo di EURODOC, un innovativo programma di formazione per la coproduzione internazionale e lo sviluppo di progetti di cinema documentario.

Maria Bonsanti has extensive experience working with film festivals. From 2000 to 2012, she collaborated with Festival dei Popoli of Florence (between 2011 and 2012 as co-director). She periodically collaborated with the Locarno Festival too, notably for the coordination of the Play Forward section dedicated to experimental cinema. From 2012 until 2017, she was Artistic Director of Cinéma du Réel in Paris (Centre Pompidou), where she also conceived and developed the industry platform ParisDOC. She has acted as member for Film Commissions (CNC, Région Ile de France, Région Sud Provence-Alpes-Côte d'Azur) and as a juror for International Film Festivals (Berlinale, Locarno Festival, Busan Film Festival, Mar del Plata, Sevilla Film Festival, Torino, etc.). In 2017, Maria was appointed Head of EURODOC, leading training programme for International coproduction and documentary projects development.

ANDREI UJICA

Nato nel 1951 a Timisoara, in Romania, Ujica fa studi di letteratura ma, nel 1990, decide di dedicarsi al cinema. Nel 1992 dirige a quattro mani con Harun Farocki *Videogramme einer Revolution*, un'opera ormai di riferimento sul rapporto fra potere politico e media in Europa alla conclusione della Guerra Fredda. Il suo secondo film, *Out of the Present* (1995), racconta la storia di Sergej Krikalëv, l'astronauta che ha trascorso dieci mesi a bordo della stazione spaziale Mir mentre sulla Terra si dissolveva l'Unione Sovietica. *Out of the Present* è stato paragonato a film proverbiali della storia del cinema come *2001 Odissea nello spazio*, e ha conquistato la fama per essere una delle opere documentarie più note degli anni '90. *Nicolae Ceausescu: un'autobiografia* (2010), che ha riscosso ovunque un grandissimo successo, chiude la trilogia dedicata alla fine del comunismo. Andrei Ujica ha anche realizzato due opere su commissione per la Fondation Cartier pour l'art contemporain: *2 Pasolini* (corto, 2000) e *Unknown Quantity* con Paul Virilio e Svetlana Alexievitch (installazione 2002, versione su schermo 2005).

Andrei Ujica was born in 1951 in Timisoara, Romania. With a background in literature, Ujica decides in 1990 to devote himself to cinema and creates *Videograms of a Revolution* (1992), co-directed with Harun Farocki, which becomes a landmark film on the relationship between political power and the media in Europe at the end of the Cold War. His second film, *Out of the Present* (1995), tells the story of cosmonaut Sergei Krikalev, who spent ten months aboard the space station Mir, while on earth, the Soviet Union ceased to exist. *Out of the Present* has been compared to such emblematic titles in film history as *2001: A Space Odyssey* or *Solaris*, and is famous for being one of the most recognized non-fictional films of the 90's. *The Autobiography of Nicolae Ceaușescu* (2010), widely regarded as a monumental achievement, concludes his trilogy dedicated to the end of communism.Andrei Ujica also made two commissioned works for Fondation Cartier pour l'art contemporain: *2 Pasolini* (short, 2000) and *Unknown Quantity*, with Paul Virilio and Svetlana Alexievitch (installation 2002, screen version 2005).

GIURIA ITALIANA
ITALIAN JURY

MARTA DONZELLI

Marta Donzelli è fondatrice, insieme a Gregorio Paonessa, della Vivo film, una casa di produzione indipendente con un catalogo di film selezionati e premiati dai più prestigiosi festival internazionali. È attualmente membro del comitato di direzione dell'Anica. Tra i titoli Vivo film ricordiamo *Le quattro volte* di Michelangelo Frammartino, premio Europa Cinemas Label alla Quinzaine des Réalisateurs 2010; *Via Castellana Bandiera* di Emma Dante, Coppa Volpi per la miglior attrice alla Mostra del Cinema di Venezia 2013; *Vergine giurata* e *Figlia Mia* di Laura Bispuri, presentati nella Competizione ufficiale della Berlinale 2015 e 2018; *I figli della notte* di Andrea De Sica, Nastro d'Argento al miglior regista esordiente; *Nico, 1988* di Susanna Nicchiarelli, vincitore del concorso Orizzonti alla Mostra del Cinema di Venezia 2017; *Dafne* di Federico Bondi e *Il corpo della sposa* di Michela Occhipinti, presentati in Panorama alla Berlinale 2019; *Siberia* di Abel Ferrara, nella Competizione ufficiale della Berlinale 2020, e *Miss Marx* di Susanna Nicchiarelli, in concorso all'ultima Mostra del Cinema di Venezia. Marta Donzelli e Gregorio Paonessa hanno ricevuto due candidature al David di Donatello per *Nico, 1988* e *Le quattro volte,* per il quale sono stati premiati con il Ciak d'oro per il miglior produttore; e due candidature ai Nastri d'Argento per *Nico, 1988* e *Figlia Mia*.

Marta Donzelli is co-founder, along with Gregorio Paonessa, of Vivo film, an independent production company that holds a catalogue of films selected and awarded by the most prestigious international festivals. She is currently a member of the ANICA steering committee .Vivo film produced, among others, Michelangelo Frammartino's *Le quattro volte*, awarded the Europa Cinemas Label at the 2010 Directors' Fortnight; Emma Dante's *Via Castellana Bandiera*, which earned the Coppa Volpi for best actress at the 2013 Venice Film Festival; Laura Bispuri's *Vergine giurata* and *Figlia Mia*, presented in the official competition of the 2015 and 2018 Berlinales; Andrea De Sica's *I figli della notte*, Silver Ribbon for best new director; Susanna Nicchiarelli's Nico, 1988, winner at Venice Orizzonti in 2017; Federico Bondi's *Dafne* and Michela Occhipinti's *Il corpo della sposa*, both premiered in Panorama at the 2019 Berlinale; Abel Ferrara's *Siberia*, official competition at the 2020 Berlinale; and Susanna Nicchiarelli's *Miss Marx*, in competition at the latest Venice Film Festival. Marta Donzelli and Gregorio Paonessa were nominated twice for the David di Donatello Awards with *Nico, 1988*, and *Le quattro volte*; with the latter, they were awarded the Ciak d'oro for best producer. They were also nominated for the Silver Ribbons with *Nico, 1988* and *Figlia Mia*.

MARIA LETIZIA GATTI

Maria Letizia Gatti nel 2016 fonda a Torino la casa di distribuzione cinematografica indipendente Reading Bloom, specializzata nella promozione di film restaurati, documentari e opere sperimentali. Tra gli autori in catalogo: Samuel Beckett, Ross Lipman, Shirley Clarke, Charles Burnett, Billy Woodberry, F.J. Ossang, Melina León, Karim Aïnouz, Saeed Al Batal e Ghiath Ayoub. Recentemente ha distribuito, insieme alla Rodaggio Film, *La scomparsa di mia madre* di Beniamino Barrese.

Maria Letizia Gatti in 2016 founded the independent film distribution company Reading Bloom in Turin, specialized in the promotion of restored films, documentaries and experimental works. Among the authors in the catalog: Samuel Beckett, Ross Lipman, Shirley Clarke, Charles Burnett, Billy Woodberry, F.J. Ossang, Melina León, Karim Aïnouz, Saeed Al Batal and Ghiath Ayoub. Recently she distributed, together with Rodaggio Film,*La scomparsa di mia madre* by Beniamino Barrese.

ALESSANDRO RAJA

Alessandro Raja è cofondatore e AD di Festival Scope e Festival Scope Pro. Dopo essersi laureato presso l'Università Bocconi di Milano, ha lavorato in vari settori dell'industria cinematografica, dalle vendite e acquisizioni internazionali (Celluloid Dreams, Parigi 2005-2009; Coproduction Office, Parigi 2004) alla distribuzione (Artificial Eye, Londra 2000-2003), cimentandosi anche come esercente (The Everyman, Londra 1999-2000). Nel 2010, con Mathilde Henrot, ha fondato Festival Scope Pro (pro.festivalscope.com), la piattaforma di film in streaming riservata ai professionisti del settore che presenta film provenienti dai festival più prestigiosi di tutto il mondo. Dal 2016 è anche AD e cofondatore di Festival Scope (www.festivalscope.com), piattaforma che si rivolge invece al grande pubblico presentando film passati nei festival partner. Dal 2016 è fra gli organizzatori dell'Artekino Festival (www.artekinofestival.com), un'iniziativa congiunta di Arte Cinéma e di festival scope. Alessandro Raja fa anche il programmatore di festival, in particolare dal 2012 per il Sarajevo Film Festival.

Alessandro Raja is the CEO and Co-founder of Festival Scope & Festival Scope Pro. After completing a degree at Bocconi University in Milan, he went on to work within various segments of the film industry, ranging from international sales and acquisitions – Celluloid Dreams (Paris, 2005-2009), Coproduction Office (Paris, 2004) – to distribution – Artificial Eye (London, 2000-2003) – including exhibition – The Everyman (London, 1999-2000). In 2010 together with Mathilde Henrot, he founded Festival Scope Pro (pro.festivalscope.com), the streaming platform for film professionals presenting films from the most prestigious film festivals around the world. Since 2016, he is also CEO and co-founder of Festival Scope (www.festivalscope.com), a streaming platform open to the general audience that presents films from partner festivals. Since 2016, he is one of the organizers of the Artekino Festival (www.artekinofestival.com), a joint initiative of Arte Cinema and Festival Scope. Alessandro Raja is also a festival programmer, notably for the Sarajevo Film Festival since 2012.

Festivals on Demand | for film professionals world wide

FESTIVAL SCOPE Pro
pro.festivalscope.com

Co-funded by the Creative Europe MEDIA Programme of the European Union

CONCORSO INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL COMPETITION

LUNGOMETRAGGI
FEATURE-LENGTH DOCUMENTARY FILMS

Downstream to Kinshasa

Belgio, Francia, Marocco, Qatar, 2020, 90', col.

Regia: Karima Saïdi
Fotografia: Caroline Guimbal, Redha Benhamouda, Karima Saïdi
Montaggio: Frédéric Fichefet
Suono: Quentin Jacques, Mohamed Bounouar, Lionel Halflants, Karima Saïdi, Sara Kaddouri
Produttori: Julie Freres, Karim Aitouna
Produzione: Haut les Mains & Waq Waq Studio, Dérives

Contatto: Karim Aitouna, Haut les Mains & Waq Waq Studio
@: karim@hautlesmainsproductions.fr

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Karima Saïdi vive in Belgio, dove è nata in una famiglia di origine marocchina. Ha lavorato come montatrice per la televisione belga, ma ha anche sviluppato una carriera come montatrice di documentari e supervisore di continuità per i lungometraggi. Nel 2013 ha creato *Murmurs et 10 voix*, una serie di ritratti sonori di immigrati marocchini a Bruxelles. Nel 2016 ha diretto un breve documentario, *Aïcha*, un'evocazione della morte della madre, preludio di *A Way Home*, il suo primo lungometraggio documentario.

Karima Saïdi lives in Belgium, where she was born into a family of Moroccan origin. She has worked as an editor for Belgian television while also developing a career as a documentary editor and a continuity supervisor for feature films. In 2013, she created *Murmurs et 10 voix* portraits of Moroccan immigrants in Brussels. In 2016, she directed a short documentary, *Aïcha*, an evocation of her mother's death, a prelude to *A Way Home*, her first feature-length documentary.

KARIMA SAÏDI

A WAY HOME
DANS LA MAISON

Dopo anni di distanza, la regista torna a occuparsi della madre Aicha, ormai malata di Alzheimer: seguendo i vagheggiamenti dell'anziana, la figlia trova un modo per stare al suo fianco e far affiorare poco a poco la dolorosa storia della sua famiglia. Tra Tangeri e Bruxelles, la madre ha cresciuto quattro figli, senza un marito al proprio fianco, in anni in cui veniva additata come "la divorziata". Le chiacchiere della gente hanno da sempre pesato sulla piccola Karima, ma ancora di più la drammatica scomparsa dei suoi fratelli maggiori. La regista realizza un'opera intima e struggente sul rapporto tra madre e figlia, che riesce a tessere la complicata trama della migrazione marocchina, l'alienazione del sentirsi tra due culture e l'inesorabile separazione tra generazioni. Utilizzando in maniera potente l'immagine statica nel ritrarre la madre e la mobilità di sguardo per la cieca peregrinazione alla ricerca di un luogo natio, il film si compie nel cogliere la riappropriazione del senso profondo della parola "casa" in punto di morte, mantenendosi in equilibrio tra la leggerezza del gesto e la profondità del sentimento. (d.p.)

After many years, the film director goes back to the theme of her mother Aicha, who is now suffering from Alzheimer. Following the old woman's ravings, the daughter finds a way of being by her side and gradually pulling the painful story of her family out. Between Tangiers and Brussels, Aicha managed to bring up four children without a husband by her side while she would be pointed at as 'the divorcee'. The rumours have always burdened Karima, but the dramatic disappearance of her elder brothers did even more. Karima Saidi made an intimate and heartrending film on the mother-daughter relationship which also unravels the textured story of the Moroccan immigration, the alienation of being in-between two cultures, and the inexorable separation of the generations. Powerfully using static images to portray the mother and the camera's mobility for the blind peregrination in search of a hometown, the film manages to re-appropriate the deep meaning of the word "home" on the brink of death, keeping a balance between the lightness of the gesture and the depth of the feeling. (d.p.)

LEANDRO PICARELLA

DIVINATIONS
DIVINAZIONI

Le storie parallele di Moka, un giovane artigiano di origini marocchine, e Achille, un vecchio cartomante, un tempo volto celebre delle TV regionali. Il primo, ispirato nel sogno dalle parole di Empedocle, scruta e sperimenta nel cuore di una fonderia i segreti della trasformazione dei metalli. L'altro ritorna alla vita civile dopo un lungo periodo di detenzione, deciso a reinserirsi in società. Dovrà fare i conti con problemi di salute e un'umanità che, benché trasformata, si rivolge ancora a maghi e cartomanti per risolvere i propri problemi o per rincorrere il colpo di fortuna. Ai margini di un mondo in dissoluzione, le traiettorie esistenziali dei due protagonisti si sfiorano, poli opposti e coincidenti del sentire magico, parti di quel sentimento millenario di cui l'umanità avverte la presenza e il bisogno. Dopo *Triokala*, Picarella racconta una nuova pagina di un Sud ancora impregnato di magia in cui realtà e finzione, passato e presente, verità e menzogna si mescolano in un rituale di purificazione collettivo. Un rituale esoterico che è anche quello di un'alchimia cinematografica in grado di restituire forma fluida e plasmabile al magma dell'esistenza e delle sue credenze. (a.s.)

The parallel stories of Moka, a young craftsman of Moroccan origins, and Achille, an old fortune teller who used to be famous on the level of regional TVs. The former, inspired in a dream by Empedocles's words, examines and experiments with the secrets of metal transformations in the depths of a foundry. The latter comes back to civil life after a period of detention, determined to reintegrate into society. He will have to face health problems and people who, in spite of the elapsed time, are still resorting to magicians and fortune tellers to solve their problems or chase a stroke of luck. At the margins of a world on its way to dissolution, the existential paths of the two characters – polar opposites who converge in the realm of magic – brush against each other, as they are an integral part of the almost 'millenarianist' feeling that humanity still perceives and needs. After *Triokala*, Picarella has written a new chapter on an Italian South still pervaded with magic in which reality and fiction, past and present, truth and falsehood blend in a ritual of collective purification. An exoteric ritual that also performs a cinematic chemistry capable of restoring the fluid and mouldable form to the magma of life and its beliefs. (a.s.)

Italia, Francia, 2020, 84', col.

Regia: Leandro Picarella
Sceneggiatura: Leandro Picarella
Fotografia: Andrea José Di Pasquale
Montaggio: Fabrizio Paterniti, Leandro Picarella
Suono: Maurilio Romano, Massimo Mariani, Gianluca Gasparrini, Maurilio Romano
Produzione: Qoomoon, Les Film D'Ici Mediterranee, Rai Cinema

Contatto: Luca Scarabelli
@: luca@qoomoon.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Leandro Picarella si diploma al Centro Sperimentale di Cinematografia (Palermo). Tra il 2010 e il 2014 scrive e dirige i primi cortometraggi e alcuni brevi documentari. Nel 2015 realizza *Triokala*, che ottiene riconoscimenti in numerosi festival in Italia e all'estero. È tra i fondatori di Qoomoon, società di produzione cinematografica nata in Sicilia nel 2017.

Leandro Picarella graduated from the Centro Sperimentale di Cinematografia (Palermo). Between 2010 and 2014 he wrote and directed his first short films and some short documentaries. In 2015 he made *Triokala*, which won awards at numerous festivals in Italy and abroad. He is one of the founders of Qoomoon, a film production company founded in Sicily in 2017.

Repubblica Democratica del Congo, Belgio, 2020, 90', col.

Regia: Dieudo Hamadi
Fotografia: Dieudo Hamadi
Suono: Sylvain Aketi, Dieudo Hamadi
Montaggio: Hélène Ballis, Catherine Catella
Prodotto da: Quentin Laurent, Frédéric Féraud, Dieudo Hamadi
International sales: Andana Films

Contatto: Stephan Riguet, Andanafilms
@: sriguet@andanafilms.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Dieudo Hamadi è un giovane regista congolese. Ha lavorato come montatore, produttore e assistente-regista, in particolare con Suka! Productions di Città del Capo, in Sudafrica. Il suo primo lungometraggio, *Atalaku*, racconta la campagna elettorale del 2012 nella Repubblica democratica del Congo.

Dieudo Hamadi is a young Congolese director. He worked as editor, producer and assistant-director, especially with Suka! Productions of Cape Town, South Africa. His first feature film, *Atalaku*, tells the 2012 election campaign in the Democratic Republic of Congo.

DIEUDO HAMADI

DOWNSTREAM TO KINSHASA
EN ROUTE POUR LE MILLIARD

Nel 2000 la città congolese di Kisangani fu teatro di scontri tra Rwanda e Uganda che lasciarono dietro di sé migliaia di morti e feriti, oltre a ingenti danni. Vent'anni dopo, il conflitto e i suoi reduci sembrano essere stati dimenticati dalla società congolese, ma l'Associazione delle Vittime della Guerra dei Sei Giorni continua a lottare con ostinazione per i risarcimenti e contro l'oblio delle sofferenze vissute. Dieudo Hamadi ne accompagna i componenti quando decidono di recarsi nella capitale Kinshasa, affrontando i pericoli del fiume Congo per reclamare la propria dignità a uno stato che li ignora. In questo viaggio le vittime si trasformano in persone che lottano per una causa, eroi che nonostante le menomazioni superano le difficoltà e l'indifferenza spinti dalla propria vitalità e dal senso di giustizia. Il regista li affianca nella lotta mosso dall'urgenza della loro causa, filmando spesso in condizioni estreme, con un forte senso di partecipazione umana e politica nella battaglia per la memoria collettiva. Con uno stile diretto e empatico, che coglie tanto la forza come le contraddizioni dei protagonisti, Hamadi firma un ritratto drammaticamente incarnato del Congo di oggi. (m.m.)

In 2000, the city of Kisangani was the scene of violent clashes between Rwanda and Uganda that caused thousands of dead and wounded, not to mention huge damage. Twenty years later, the conflict and its victims seem to have been forgotten by the Congolese society, but a group of victims of the Six-Day War are still fighting obstinately against obliviousness and to obtain compensation. Dieudo Hamadi tags along when they decide to go to the capital Kinshasa, facing up to the dangers of the Congo river, in order to claim their dignity in front of a neglectful State. During this travel, the victims are transformed into individuals fighting for a cause, heroes who – in spite of their impairments – overcome difficulties and indifference driven by their vitality and sense of justice. Sharing the urgency of their cause, the film director accompanies their fight, often filming in extreme conditions, with a strong sense of human and political participation in the fight to promote collective memory. With a direct, empathizing style, capturing both the force and contradictions of the characters, Hamadi outlines a dramatic portrayal of modern-day Congo. (m.m.)

Belgio, Marocco, 202, 80', col.

Regia: Jawad Rhalib
Fotografia: Ali Benjelloun
Suono: Soufiane Harki
Montaggio: Jawad Rhalib
Produttori: Kristin Migeotte, Reda Benjelloun, Hassan Benjelloun
Distribuzione: Wallonie Image Production

Contatto: Laura Vaesen, Wallonie Image Production
@: lauravaesen@wip.be

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Scrittore e regista, ha concentrato il suo lavoro sui temi dei diritti umani, la globalizzazione, il profitto e il realismo sociale. *El Ejido, la loi du profit*, ha ottenuto diversi premi, tra cui quello di miglior documentario al Fespaco. Ha poi diretto *The Damned of the Sea*, che ha vinto il Premio del Pubblico a Visions du Réel a Nyon, il Gran Premio al Festival di Montecarlo ed è stato nominato agli European Academy Awards. Il suo primo lungometraggio di finzione, *7, rue de la Folie*, è stato selezionato al Valladolid, Festival du Nouveau Cinéma di Montréal e Namur.

A writer and director, he focused his work on Human rights issues, globalization, profits and social realism. *El Ejido, la loi du profit* garnered several awards including Best Documentary at Fespaco. He then directed *The Damned of the Sea*, which won the Public Award at Visions du Réel in Nyon, the Grand Prize at the Monte Carlo Festival and was nominated at the European Academy Awards. His first fiction feature film, *7, rue de la Folie*, was selected at Valladolid, Festival du Nouveau Cinéma in Montréal, and Namur.

JAWAD RHALIB

FADMA: EVEN ANTS HAVE WINGS
FADMA: MÊME LES FOURMIS ONT DES AILES

In un piccolo villaggio berbero nel nord del Marocco giungono Fadma e suo marito, originario del villaggio ma che ora vive con la famiglia a Casablanca. Fin dal suo arrivo, Fadma inizia a mettere in discussione il costume ancestrale del villaggio che vede le donne lavorare e occuparsi della famiglia e dei figli, mentre gli uomini, quando non lavorano nei campi, passano ore a oziare al caffè. Fadma non accetta questa situazione e lentamente organizza la rivolta delle donne del luogo, mentre gli uomini assistono sgomenti alla crisi dei loro secolari privilegi. Ben presto si arriverà al confronto finale. Girato con uno sguardo attento e preciso, capace di costruire una narrazione che ha i ritmi tipici della commedia, il film cattura i conflitti tra sguardi e pratiche di vita che coesistono all'interno di un paese come il Marocco, ma che inevitabilmente si riverberano ben al di là dei suoi confini: "Rhalib offre una visione acuta di una società marocchina in fase di cambiamento che è al tempo stesso piena di umorismo e teatralità. Fadma, con la sua arguzia e la sua ferocia, emerge come un agente liberatorio per un sano cambiamento, che in qualche modo fa muovere le cose in una comunità che è sempre rimasta immobile" [Tara Hakim]. (d.d.)

Fadma and her husband arrive in the small Berber village in the north of Morocco where he came from, for he now lives in Casablanca with the family. Soon after her arrival, Fadma begins to question the ancestral habit of the village according to which women work and take care of the family and children, while men spend hours doing nothing in cafés when they are not working in the fields. Fadma does not accept this situation and slowly organizes a rebellion with the local women, while the men watch the unravelling of a crisis of centuries-old privileges with dismay. Soon, a final confrontation will take place. Shot with an attentive and precise gaze, capable of constructing a narrative with the typical tempo of comedy, *Fadma* captures the conflicts between points of view and life practices that coexist in a country like Morocco. Of course, they inevitably reverberate well across its borders. "Rhalib presents us with a sharp vision of a changing society (Morocco's), filled with humour and theatricality. With her quick tongue and fierceness, Fadma stands out as an agent of liberation towards healthy change, somehow shaking things up in a community that has always been immobile." [Tara Hakim] (d.d.)

Argentina, Messico, Qatar, Gran Bretagna, 2020, 72', col.

Regia: Alejandro Telémaco Tarraf
Fotografia: Alberto Balazs
Montaggio: Alejandro Telémaco Tarraf
Suono: Leonardo Cauteruccio
Musica: Eva Knutsdotter Vikstrom
Cast: Ricardo Fidel Tolaba, Lucia Bautista, Maykol Tolaba, Rubén Tolaba, Rosa Ramos, Carlos Tolaba, Gregorio Ramos
Produzione: Viento Cine, Balazstarraf

Contatto: Pascale Ramonda
Email : pascale@pascaleramonda.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Alejandro Telémaco Tarraf ha studiato cinema all'Università di Buenos Aires e direzione della fotografia al SICA. I suoi lavori sono stati presentati in numerosi festival internazionali, tra i quali Rotterdam, BAFICI, Busan, Montreal e L'Avana. Nel 2014 ha partecipato alla Berlinale Talents di Buenos Aires e nel 2015 è stato selezionato per la Biennale of Young Artists di Buenos Aires.

Alejandro Telémaco Tarraf is an Argentine film-maker. He studied cinema at the Buenos Aires University and cinematography at SICA. His work has screened at international film festivals including Rotterdam, BAFICI, Busan, Montreal, and La Habana. In 2014, he was selected for the 9th Buenos Aires Talents programmed by the Berlinale. In 2015, he was selected as an audiovisual artist at the Biennale of Young Artists, Buenos Aires.

ALEJANDRO TELÉMACO TARRAF

LONELY ROCK
PIEDRA SOLA

Nella regione andina del Puna, nel nord dell'Argentina, a oltre 4000 metri sul livello del mare, Ricardo Fidel, un pastore di lama, segue le tracce di un puma invisibile che minaccia il suo gregge. Per trovare l'animale, sfuggente all'occhio umano, intraprende un viaggio mistico che lo riporta a ricongiungersi con la devozione alla Pachamama e il sapere ancestrale dei suoi avi.
Primo lungometraggio dell'argentino Alejandro Telémaco Tarraf, *Piedra sola* è un film ipnotico e stupefacente, sin dalle prime immagini. La splendida fotografia firmata da Alberto Balazs, con l'uso di lenti anamorfiche, riporta alla dimensione epica e solenne di un cinema a metà strada tra il documentario etnografico e la finzione: il racconto della vita quotidiana di un pastore e della sua lotta per sopravvivere in una comunità remota, infatti, assume ben presto i tratti di un viaggio spirituale. I rituali e i sacrifici, messi in scena di fronte alla camera, diventano materia al servizio di una narrazione universale sulla vita e sulla morte, un'odissea andina che si confronta con elementi materiali e soprannaturali. (a.d.)

In the Andean region of Puna, in north Argentina, 4,000 metres above sea level, Ricardo Fidel, a llama shepherd, is on the tracks of an invisible cougar that is threatening his herd. To find the animal, that eludes the human gaze, he embarks on a mystic journey that brings himself back to the worship of Pachamama and the ancestral wisdom of his forebears.
Argentine Alejandro Telémaco Tarraf's debut feature, *Piedra sola* is a hypnotic, awesome film since the very first images. Alberto Balazs' wonderful cinematography, thanks to the use of anamorphic lenses, recreates the epic, solemn dimension of a cinema in-between ethnographic documentary and fiction: in fact, the depiction of the daily life of a shepherd and his fight to survive in a remote community soon takes on the characters of a spiritual journey. The rituals and sacrifices performed in front of the camera become material in service of a universal narrative on life and death, an Andean odyssey that deals with both material and supernatural elements. (a.d.)

ALINA GORLOVA

THIS RAIN WILL NEVER STOP

In fuga dal conflitto siriano, il giovane curdo Andriy approda in Ucraina: un nuovo teatro di guerra, un nuovo universo diviso fra guerra e pace. Il destino ha sparpagliato ovunque la sua famiglia, in Iraq e in Germania, e non solo lui – che lavora come volontario della Croce rossa – ma tutte le persone alle quali è legato abitano terre desolate, zone incerte dell'anima e del cuore, segnate da altre guerre o dal vuoto di una vita senza affetti, immaginari, prospettive. Il grigio e la sospensione vissuto dai personaggi di *This Rain Will Never Stop* è lo stesso espresso dalle immagini in bianco e nero di Alina Gorlova, scarne, essenziali, crude come la verità di ogni conflitto e flebili come le emozioni di chi sopravvive all'orrore o al vuoto. La neve, gli alberi spogli, la linea piatta dell'orizzonte, i paesaggi urbani, il deserto: tutto nel film appartiene a un limbo dell'esistenza che spetta al cinema raccontare e rendere vivo, grazie alla sua capacità di mettere in relazione le persone e le cose attraverso il montaggio. Come un miracolo, un dono, forse un semplice gesto di umanità e consapevolezza. (r.m.)

Fleeing from the Syrian conflict, young Kurdish Andriy reaches Ukraine – another theatre of war, another universe split between war and peace. Destiny has scattered Andriy's family everywhere, in Iraq and in Germany. He – who is working as a volunteer in the Red Cross – and all those he feels close to are living in desolate lands, where uncertainty dominates in the souls and the hearts; lands marked by other wars or by emptiness in terms of love or affections, of imaginaries, and perspectives. The greyness and the suspension experienced by the characters of *Between Two Wars* is the same to be found in the black and white images of Alina Gorlova – bare, essential, raw like the truth of every conflict, and faint like the emotions of those who survive horror or emptiness. The snow, the naked trees, the horizon's flat line, the urban landscapes, and the desert: everything in the film belongs to a limbo of existence which falls under cinema's responsibility to describe and animate thanks to its ability to connect people and things by way of montage. Like a miracle, a gift, possibly a mere gesture of humanity and awareness. (r.m.)

Ucraina, Lettonia, Germania, Qatar, 2020, 100'

Regia: Alina Gorlova
Fotografia: Alina Gorlova
Montaggio: Olga Zhurba
Produzione: Tabor Production

Contatto: Tabor Production
@: Nakonechnyimaksim@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Alina Gorlova è regista e montatrice cinematografica ucraina. Si è laureata all'Università Nazionale di Teatro, Cinema e TV di Karpenko-Kary Kyiv. Dirige documentari, e ha realizzato cortometraggi di finzione, pubblicità sociale e commerciale. Nel 2016 Alina ha presentato il suo primo lungometraggio documentario *Kholodny Yar. Intro.* Il suo secondo film *No Obvious Signs* ha ricevuto quattro premi al festival Docudays ed è stato presentato al Festival dei Popoli.

Alina Gorlova is a director and film editor. Born and lives in Ukraine. She graduated from the Karpenko-Kary Kyiv National University of Theatre, Film and TV. She directs documentaries but also experienced in making fiction shorts, social and commercial ads. In 2016 Alina present her first feature-length documentary *Kholodny Yar. Intro.* Her second movie *No Obvious Signs* received four awards at the Docudays festival and was presented in competition at Festival dei Popoli.

CONCORSO INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL COMPETITION

MEDIOMETRAGGI
MID-LENGTH DOCUMENTARY FILMS

Pyrale

Portogallo, 2020, 60', col.

Regia: Catarina Mourão
Soggetto: Catarina Mourão, Ana Marchand
Fotografia: Catarina Mourão, Tiago Figueiredo
Suono: Armanda Carvalho, Catarina Mourão
Montaggio: Pedro Mateus Duarte
Produzione: Laranja Azul
Distribuzione: Portugal Films

Contatto: Filipa Henriques, Portugal Films
@: pf@portugalfilm.org

PRIMA INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL PREMIERE

Catarina Mourão ha studiato musica, diritto e cinema (Università di Bristol; Università di Edimburgo). Nel 1998 ha fondato l'AporDOC, Associazione Documentaria Portoghese. Con Catarina Alves Costa ha fondato nel 2000 Laranja Azul, una società di produzione indipendente per il documentario creativo e le arti visive a Lisbona, con cui ha diretto molti film premiati proiettati in diversi festival internazionali.

Catarina Mourão studied Music, Law and Film (MA Bristol University; PhD University of Edinburgh). In 1998 she founded AporDOC, Portuguese Documentary Association. With Catarina Alves Costa she started Laranja Azul in 2000, an independent production company for creative documentary and visual arts in Lisbon where she has directed many awarded films screened in different international festivals.

CATARINA MOURÃO

ANA E MAURIZIO

Ana è una pittrice, un'artista irrequieta, curiosa e desiderosa di viaggiare, di nutrirsi di altri spazi. Un giorno scopre un libro scritto da suo zio, Maurizio. Si tratta di un diario di viaggio in Congo, scritto secondo la moda degli esploratori europei del XIX e XX secolo. Maurizio osserva le pratiche di vita in Congo e le riporta nel libro che è anche ricco di illustrazioni e disegni, così come di aneddoti e spunti personali; Ana lo legge e osserva a sua volta come suo zio descrive un mondo radicalmente altro, da quale prospettiva, da quale consapevolezza. Il film diventa un gioco di sguardi che permette in un senso tutto cinematografico di far incontrare due personaggi lontani nel tempo e nello spazio, come la pittrice Ana e il viaggiatore Maurizio, ma al tempo stesso vicini, per la comune passione per l'osservazione del mondo, per la comune curiosità per ciò che è altro, che è altrove. Il film racconta questo viaggio alla scoperta di sé attraverso lo sguardo di un altro, e lo fa tramite una sensibilità particolare, una intimità che permette allo spettatore di accompagnare Ana in un viaggio nel tempo che è anche un viaggio interiore e spirituale. (d.d.)

Ana is a painter and a restless, curious person always eager to travel and to explore new spaces. One day, she finds a book written by her uncle Maurizio. It is a travelogue about Congo, written in the fashion of the European explorers of the 19th and 20th centuries. Maurizio observed the lifestyles in Congo and recounted them in the book, which is also rich in illustrations and drawings as well as anecdotes and personal reflections. Ana reads the book, observing in her turn how her uncle described a radically alien world, from which point of view, and with what kind of awareness. The film rests on this play of gazes that – in strictly cinematic terms – allows for the encounter of two characters like painter Ana and traveller Maurizio, who are distant in time and space but also close thanks to their shared passion for observing the world and their shared curiosity for whatever is Other and lies elsewhere. The film depicts this journey to the discovery of the inner self by way of the gaze of someone else, and it does so through a particular sensitivity, an intimate gaze that allows the viewer to accompany Ana on a journey through time that is also an intimate and spiritual journey. (d.d.)

PABLO ÁLVAREZ-MESA

BICENTENARIO

Nel 1819 l'esercito repubblicano condotto da Simon Bolívar attraversò le montagne in una cavalcata eroica che portò alla liberazione di Bogotà dal vicereame spagnolo. Duecento anni dopo l'impresa, la figura del "Libertador" sembra ancora vivere in un'aura di misticismo politico, che contrasta con le violente contraddizioni irrisolte di un paese ancora in fiamme: la Colombia. *Bicentenario* ripercorre, dopo due secoli, i luoghi attraversati da Bolívar nel corso della sua campagna militare alla ricerca del suo spirito e delle tracce del suo passaggio. Pablo Álvarez-Mesa dà vita a un'esperienza sensoriale pregevole per l'equilibrio tra la dimensione evocativa (in senso stretto: la registrazione della *voice over* riprende la tecnica utilizzata dagli spiritisti per comunicare con il regno dei morti) e quella politica. Particolarmente delicato il riuso delle immagini d'archivio dell'assalto al Palacio de Justicia di Bogotá, un evento profondamente destabilizzante per la storia della Colombia, che regala una delle immagini più significative del film: la statua di Bolívar, inerme, osserva l'esercito dello stesso paese a cui ha donato la libertà mandare in fiamme la memoria giuridica dello Stato. (a.d.)

In 1819, the Republican army led by Simon Bolívar crossed the mountains on a heroic horse ride that brought about Bogota's liberation from the Viceroyalty of New Spain. Two hundred years after this enterprise, the figure of the *Libertador* is still immersed in an aura of political mysticism, in contrast with the unresolved violent contradictions of a country still on fire, Colombia.
After two centuries, *Bicentenario* goes back to the places that Bolívar crossed during his military campaign, in search of his spirit and his tracks. Pablo Álvarez-Mesa gives life to a sensory experience to be appreciated for its balance between the evocative dimension (in the strict sense: the voice over recording is inspired by the technique used by spiritists to communicate with the realm of the dead) and the political one. *Bicentenario* also presents a sensitive reuse of archival footage of the attack on Bogota's Palacio de Justicia, a deeply destabilizing event in the history of Colombia, and one of the film's most significant images, with the helpless statue of Bolivar looking onto the army of the country to which he gave freedom now setting fire to the juridical memory of the State. (a.d.)

Colombia, Canada, 2020, 47', col.

Regia: Pablo Álvarez-Mesa
Fotografía: Pablo Álvarez-Mesa
Montaggio: Pablo Álvarez-Mesa
Suono: Pablo Alvarez-Mesa, Erin Elizabeth Ryan, Olga Cecilia Mesa
Archivio: Programar Televisión
Produzione: Pablo Álvarez-Mesa

Contatto: Pablo Álvarez-Mesa
@: palvarezmesa@gmail.com

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Pablo Álvarez-Mesa è un filmmaker che lavora prevalentemente nel campo della non-fiction. Nato a Medellín (Colombia) vive in Canada a Montreal, dove ha conseguito il MFA in produzione cinematografica alla Concordia University. I suoi film precedenti sono stati presentati in numerosi festival internazionali, tra cui Rotterdam, Camden, Hot Docs, Visions du Réel (vincitore del premio per miglior cortometraggio nel 2017 con *La pesca*) e Sheffield.

Pablo Álvarez-Mesa is a film-maker who works mainly in the domain of non-fiction. Born in Medellin, Colombia, he lives in Montreal, Canada, where he earned an MFA in film production from Concordia University. His previous films have screened at several international film festivals, including Rotterdam, Camden, Hot Docs, Visions du Réel (where *La pesca* won Best Short), and Sheffield.

Italia, 2020, 40', b/n

Regia: Filippo Ticozzi
Fotografia: Filippo Ticozzi
Montaggio: Filippo Ticozzi
Suono: Filippo Ticozzi
Musiche: Charles Gounod e Johann Sebastian Bach, Hanns Eisler e Johannes Becher
Produzione: Effendemfilm in collaborazione con Officine Creative – University of Pavia

Contatto: Filippo Ticozzi
@: filippoticozzi@gmail.com, info@effendemfilm.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Filippo Ticozzi è un regista italiano i cui film sono stati proiettati in molti festival (Visions du Réel, Torino Film Festival, Full Frame, Doker Moscow, Filmmaker Festival, ecc.), vincendo diversi premi (Premio Speciale della Giuria – Torino Film Festival, Miglior Documentario di medio periodo – Cinéma Verité Iran, Premio Speciale della Giuria – Festival del Film di Vendôme, ecc.) Insegna regia all'Università di Pavia (Italia). Tra i suoi lavori: *Inseguire il vento* (2014), *Moo Ya* (2016), J*ohnny* (2017), *The secret sharer* (2017), *Still-Lifes* (2020).

Filippo Ticozzi is a filmmaker. His movies have been screened in many festivals (such as Visions du Réel, Torino Film Festival, Full Frame, Doker Moscow, Filmmaker Festival, etc.), winning several prizes (Jury Special Award-Torino Film Festival, Best Mid Length Documentary-Cinéma Verité Iran, Special Jury Prize-Festival du Film de Vendôme, etc.). He teaches Directing at the University of Pavia (Italy). Among his works: *Inseguire il vento* (2014), *Moo Ya* (2016), *Johnny* (2017), *The secret sharer* (2017), *Still-Lifes* (2020).

FILIPPO TICOZZI

DISSIPATION
DISSIPATIO

In un desolante oltremondo, un uomo osserva se stesso esistere nella ripetitività di un tempo sempre uguale. Stralci di comunicazioni e sirene punteggiano il silenzio di una vita sospesa, misteriosamente a proprio agio in uno stato di confinamento imposto e, forse, desiderato. Filippo Ticozzi racconta con sguardo composto e impassibile i mesi del lockdown in una cittadina del nord Italia puntando la camera *contro* la propria persona: i rituali e le abitudini attraverso cui ciascuno struttura la propria irrinunciabile solitudine, gli oggetti che ne costellano l'io e se ne fanno propaggine (in)dispensabile, i pensieri che diventano improvvisamente solidi e lapidari, le intenzioni che si arrestano di fronte al vuoto del senso. Tra i tanti film improvvisati e futili realizzati nei momenti più acuti della recente crisi sanitaria, un'opera lucida e necessaria che si interroga a fondo sulla dimensione sociale di un virus che si annida negli strati più oscuri dell'animo umano. E nella frammentazione caleidoscopica frutto di una dolorosa rifrazione del sé, il cineasta-personaggio afferma la propria dimensione spettrale rivendicando lo spreco del tempo e il fallimento della volontà. (a.s.)

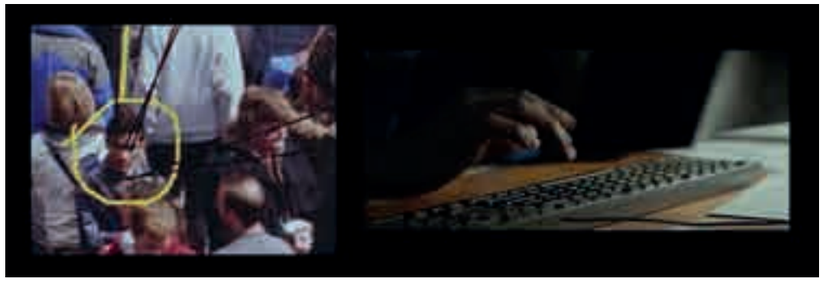
In a desolate hereafter, a man looks at himself existing in the repetitiveness of a time that is always the same. Excerpts of communication and sounds of sirens punctuate the silence of a life on hold, but mysteriously at ease in a state of imposed, and possibly desired, confinement. With a composed, impassive gaze, Filippo Ticozzi depicts the months of lockdown in a small town of Northern Italy by pointing the camera at himself: the rituals and habits that structure one's own essential loneliness, the objects that pepper the I and become its (in)dispensable extensions, the thoughts that suddenly become solid and blunt, and the intentions that freeze faced with empty meaninglessness. Among the many improvised and futile films made in the most acute stages of the recent health crisis, this is a lucid and necessary work that questions thoroughly the social dimension of a virus nesting in the darkest strata of the human mind. By way of the kaleidoscopic fragmentation resulting from a painful refraction of the self, the film-maker/character affirms his spectral dimension, vindicating the waste of time and the failure of will. (a.s.)

CHLOÉ GALIBERT-LAÎNÉ

FORENSICKNESS

Una giovane ricercatrice ripercorre la caccia all'uomo condotta sul forum reddit.com dopo gli attacchi terroristici del 2013 a Boston, ispirandosi a *Watching the Detectives* di Chris Kennedy, il suo film diventa una commedia poliziesca che rivela come l'arte dell'ermeneutica sia quella, cinematografica, del montaggio, adeguando sapientemente l'esposizione dei suoi strumenti universitari fatti di citazioni, archivi, prestiti e utilizzi all'estetica di un genere cinematografico particolare: il film saggio. Nel processo, sotto l'egida di Rancière, graffia la "grande ermeneutica" marxiana e freudiana, così come i loro avatar sociologici e strutturalisti degli anni Sessanta. (l.f.)

A young researcher goes back to the manhunt that took place on the forum reddit.com after the 2013 terror attacks in Boston, taking inspiration from Chris Kennedy's film *Watching the Detectives*. Her film becomes a detective comedy that reveals how the art of hermeneutics is relevant to cinema, i.e., the art of editing. She skilfully adjusts the display of her academic instruments, such as quotes, archives, borrowings, and recycling to the aesthetics of a peculiar film genre, i.e., found footage. While doing so, under the aegis of Rancière, she scratches the Marxian and Freudian 'great hermeneutics' as well as their sociological and structuralist avatars of the 1960's. (l.f.)



Francia, Germania, 2020, 40', col.

Regia: Chloé Galibert-Laîné
Fotografia: Chloé Galibert-Laîné
Montaggio: Chloé Galibert-Laîné
Produzione: Chloé Galibert-Laîné

Contatto: Chloé Galibert-Laîné
@: chloe_gl@hotmail.fr

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Chloé Galibert-Laîné è una ricercatrice e regista francese. Attualmente sta seguendo un dottorato di ricerca-creazione presso l'Ecole normale supérieure de Paris. Insegna regolarmente lezioni teoriche e workshop artistici su cinema e media. Il suo lavoro assume diverse forme (testi, film, video installazioni e performance dal vivo) ed esplora le intersezioni tra cinema e media online. I suoi lavori sono stati presentati in festival come il FIDMarseille, il True/False Festival, il Kasseler Dokfest e molti altri.

Chloé Galibert-Laîné is a French researcher and filmmaker. Currently preparing a research-creation PhD at the Ecole normale supérieure de Paris. She regularly teaches theory classes and artistic workshops about film and media. Her work takes different forms (texts, films, video installations and live performances) and explores the intersections between cinema and online media. Her work have shown at festivals such as the FIDMarseille, True/False Festival, the Kasseler Dokfest and many others.

Francia, Belgio, 2020, 50', col.

Regia: Roxanne Gaucherand
Fotografia: Raimon Gaffier, Edwige Moreau
Montaggio: Léo Parmentier
Suono: Valentin Mazingarbe, Hélène Clerc Denizot, Alban Cayrol, Valentin Mazingarbe
Musica: Daniel Bleikolm
Produzione: Quartett Production

Contatto: Ethan Selcer, Quartett Production
@: ethan@quartettproduction.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Roxanne Gaucherand è nata a Montélimar nel 1991. Ha conseguito un master in regia presso l'INSAS di Bruxelles. La sua ricerca narrativa e documentaristica si concentra soprattutto sulla creazione di personaggi fragili che si evolvono in mondi tra realtà e fantasia. Dirige anche video musicali per alcuni artisti e lavora come assistente alla regia.

Roxanne Gaucherand was born in Montélimar in 1991. She obtains a master's degree in directing from INSAS in Brussels. Her fiction and documentary research is mostly focused on creating fragile characters evolving in worlds between reality and fantasy. She also directs music videos for artists and works as an assistant director.

ROXANNE GAUCHERAND

MOTH
PYRALE

Un'invasione di farfalle non autoctone sta disturbando la tranquillità degli abitanti della Drôme e dell'Ardèche: arrivate in Europa a causa dei grandi trasporti di vegetali dalla Cina, queste farfalle bianche – che sembrano rinascere dalle ceneri – infestano i giardini e i boschi, generando una vera e propria caccia da parte dei locali. Lou, una diciottenne in procinto di lasciare la vita di provincia, trascorre l'ultima estate con la sua migliore amica, Sam, sentendo esplodere una passione tenuta a lungo sedata. La storia di questo amore adolescenziale s'intreccia alla vita effimera della "pyrale", eternamente attratta dai bagliori della luce, pronti a distruggerla con facilità. La regista intreccia con estrema eleganza documentario e finzione, accogliendo nella narrazione i divertenti, quanto inutili, espedienti inventati da ciascuno per far fronte all'invasione, nel silenzio generale delle autorità deputate. Solo le stelle, con i loro desideri, sapranno unire per un attimo in armonia la pelle rilucente delle giovani e l'impalpabile insetto. (d.p.)

Non-native butterflies are swarming in Drôme and Ardèche, disturbing the tranquillity of their inhabitants. Transported in Europe as a consequence of big vegetables trades from China, these white butterflies seem to be reborn out of the ashes, infest gardens and woods. The locals are thus obliged to hunt the insects. 18-year-old Lou is about to leave the province, so she spends the summer with her best girl friend, Sam, for whom she begins to feel a long-restrained passion. The story of this teenage love intertwines the ephemeral life of the pyralis, eternally drawn to the glares of light – which can kill it easily. With great elegance, the film director weaves together documentary and fiction, accommodating in the latter the funny and useless expedients invented by everyone to keep the invasion at bay, while the authorities remain silent. Only the stars, with their desires, will manage to unite in harmony, even if for an instant, the shining skin of the young ones and the impalpable insect. (d.p.)

Germania, 2020, 54', col. e b/n

Regia: Senem Göcmen
Fotografia: Senem Göcmen
Montaggio: Senem Göcmen
Suono: Joscha Eickel
Musica: El Fallah Khaless
Produttore: Tobias Gaede
Produzione: Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin GmbH

Contatto: Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin GmbH
@: p.palmer@dffb.de

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Senem Göcmen è nata nel 1988 a Ahlen, in Germania. Dopo la laurea in Media Studies alla Braunschweig University of Art, studia produzione alla German Film and Television School di Berlino. *Turkish Riviera* è il suo primo film da regista.

Senem Göcmen was born in 1988 in Ahlen, Germany. She did a BA in Media Studies at Braunschweig University of Art. After that Senem got accepted at German Film and Television School Berlin, where she studied film production. *Turkish Riviera* is her first film as a director.

SENEM GÖCMEN

TURKISH RIVIERA
TÜRKISCHE RIVIERA

Delle immagini in VHS rievocano un'estate dell'infanzia trascorsa in riva al mare: una bambina, Senem, visita per la prima volta le coste della Turchia, il paese natale dei suoi genitori. La sua è una famiglia di *Gastarbeiter* – "lavoratori ospiti" – emigrati nella Germania Ovest durante il boom economico del secondo dopoguerra, ma Senem si è sempre sentita tedesca. Quando i suoi genitori decidono di fare ritorno in Turchia per ricongiungersi al resto della famiglia, la regista comincia a interrogarsi sulla propria identità. *Turkish Riviera* è una riflessione poetica sulla memoria familiare e l'identità, partendo dall'eredità delle migrazioni. La materia filmata (perlopiù in pellicola) dialoga liberamente con le testimonianze e i racconti dei suoi familiari: scavando nelle loro parole, la regista si insinua in un territorio sia intimo che collettivo, in cui convivono diverse dimensioni del tempo e della memoria. È dal confronto con le tre diverse generazioni di *guest-workers* che Senem Göcmen traccia la propria personalissima *heimat:* un libero intreccio di tanti piccoli frammenti di memoria familiare, sotto forma di luci, suoni, ricordi e presenze. (a.d.)

VHS footage conjures a childhood summer spent at the seaside: a little girl, Senem, visits the coasts of Turkey, the motherland of her parents, for the first time. Hers is a family of Gastarbeiter, guest workers, who emigrated to West Germany during the post-war economic boom, but she has always felt like being German. When her parents decide to go back to Turkey and the rest of the family, she begins to wonder about her own identity. Turkish Riviera is a poetic reflection on family memories and identity, departing from the legacy of migration. The footage (mostly in film stock) interacts freely with the comments and stories of the film director's family members: delving into their words, she sneaks in a both intimate and collective territory, in which several dimensions of time and memory coexist. Juxtaposing three different generations of Gastarbeiter, Senem Göcmen outlines her own Heimat, i.e., a loose texture made of many little fragments of family memories in the form of lights, sounds, souvenirs, and presences. (a.d.)

CONCORSO INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL COMPETITION

CORTOMETRAGGI
SHORT DOCUMENTARY FILMS

Hide-and-Seek

Danimarca, 2020, 22', col. e b/n

Regia: Stefan Kruse Jørgensen
Sceneggiatura: Stefan Kruse Jørgensen
Montaggio: Stefan Kruse Jørgensen
Suono: Asbjørn Derdau
Musica: Asbjørn Derdau
Produzione: Stefan Kruse Jørgensen

Contatto: Stefan Kruse Jørgensen
@: stefankruse87@gmail.com

PRIMA INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL PREMIERE

Stefan Kruse è documentarista e video giornalista. Attualmente lavora come video artista e regista e si sta concentrando sull'esplorazione di un nuovo linguaggio visivo per la situazione dei rifugiati in Europa. I lavori di Stefan riflettono sul modo in cui le immagini dei rifugiati contribuiscono a rimodellare le menti e la geografia in Europa. Nel 2018 Festival dei Popoli ha presentato in concorso il suo *The Migrating Image*.

Stefan Kruse is a documentary filmmaker and visual journalist. He now works as a visual artist and filmmaker and is currently focusing on exploring a new visual language for the refugee situation in EuropeStefan questions how the images of refugees contribute to the reshaping of minds and geography in Europe. In 2018 Festival dei Popoli presented in competition his film *The Migrating Image*.

STEFAN KRUSE JØRGENSEN

A LACK OF CLARITY

L'illuminazione pubblica che squarcia la notte della città moderna. L'insonnia rischiarata dallo schermo del computer. Uno spazio urbano dove non si può più distinguere il giorno dalla notte. La riflessione di Stefan Kruse attraversa i cambiamenti della città contemporanea, l'estensione dei meccanismi di controllo sociale, l'evoluzione delle tecnologie digitali per porci davanti alle frontiere di una progressiva espansione del campo del visibile – e del controllabile. Appropriandosi, come in *The Migrating Image*, di video trovati in rete, il regista costruisce un saggio rigoroso e complesso sullo statuto dell'immagine nella società della sorveglianza. Kruse interroga un'immagine digitale che disseziona e cataloga tanto le persone quanto il paesaggio in un'operazione che, cancellando i riferimenti che rendono possibile la comprensione umana, riduce la rappresentazione della complessità del reale unicamente al controllo e alla vigilanza. Mettendo in discussione le radici storiche di un meccanismo di potere che è allo stesso tempo economico e politico, il regista porta la riflessione sulla visibilità e il controllo fino ai limiti della relazione umano/non-umano, nella sfera più intima del pensiero e del sogno. (m.m.)

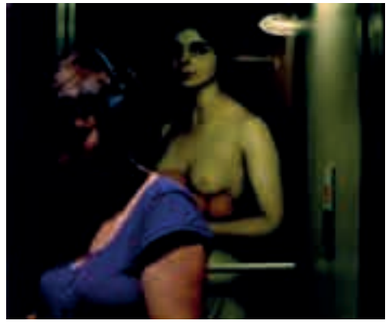
Public lighting rips through the night of a modern city. Sleeplessness is lit up by a computer monitor. An urban space where day and night are no longer distinguished. Stefan Kruse's reflection explores the changes in the contemporary city, the outreach of the mechanisms of social control, and the evolution of digital technologies, facing us with the frontiers of a gradual expansion of the field of the visible – and the controllable. Appropriating – as he already did in *The Migrating Image* – footage found in the World Wide Web, the film director puts together a rigorous and complex essay on the status of the image in a society obsessed by surveillance. Kruse questions a digital image that dissects and catalogues people and landscapes. An image that, taking out all references that make human comprehension possible, reduces the representation of the complexity of the real down to control and vigilance. Questioning the historical origins of a mechanism of power that is both economic and political, the film director shifts the attention on visibility and control to the limits of the human/non-human binomial and into the intimate sphere of thinking and dreaming. (m.m.)

PILAR MONSELL

A REVOLT WITHOUT IMAGES
UNA REVUELTA SIN IMÁGENES

Un evento quasi dimenticato, una rivolta capeggiata da donne nella Spagna del Seicento. Nessuno ricorda i nomi delle protagoniste di quella vicenda, tantomeno esistono delle immagini. "Una delle rivolte meno conosciute della nostra Storia, 'La rivolta del pane', fu guidata da donne a Cordoba durante il mese di maggio del 1652. Non conosciamo i volti e i nomi di quelle donne. Né c'è alcuna loro immagine. Come recuperare i gesti di resistenza di chi è rimasto invisibile?" [P. Monsell]. Ma il cinema può interrogare i volti, creare dei montaggi, esplorare delle possibilità. Mentre il racconto prosegue, ecco allora palesarsi di fronte ai nostri occhi una serie di volti e di corpi femminili: volti di donne che emergono dalla pittura di Julio Romero de Torres, volti di donne contemporanee che stanno osservando quei quadri. Una mostra, una pinacoteca creano allora un improvviso cortocircuito tra passato e presente, tra i volti senza nome che appaiono ora di fronte allo spettatore e i volti senza nome che rimangono invisibili. Un film che si pone come riflessione poetico-politica sulle immagini della storia e sul potere del cinema. (d.d.)

An almost forgotten historic event – the rebellion led by women in 17th-century Spain. No one remembers the names of the main characters of this story, least of all are there any images. "One of the lesser known rebellions of our history, 'the Bread Riot,' was led by women in Cordoba during the month of May of 1652. We don't know the faces or names of those women. Neither do we images. How can we find the gestures of resistance of those who remained invisible?" [P. Monsell]
However, cinema can probe faces, create montages, and explore possibilities. While the story is told, a series of female faces and bodies appear before our eyes – women's faces from Julio Romero de Torres's paintings, faces of contemporary women who watch those paintings. An exhibition and a picture gallery then cause a sudden short circuit between past and present, between the nameless faces that appear before the viewers' eyes and the nameless faces that remain invisible. Therefore, this film constitutes a poetical-political reflection on the images of history and the power of cinema. (d.d.)



Spagna, 2020, 14', col.

Regia: Pilar Monsell
Fotografia: Pilar Monsell
Montaggio: Pilar Monsell
Suono: Hamid Martin
Produzione: Pilar Monsell
Distribuzione: Marvin&Wayne

Contatto: Josep Prim,
Marvin&Wayne
@: fest@marvinwayne.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Pilar Monsell è una regista, artista, redattrice e ricercatrice spagnola. Ha studiato Cinema Documentario Creativo all'Università Pompeu Fabra di Barcellona e attualmente vive a Madrid, dove realizza progetti artistici e audiovisivi sia per la televisione che per il cinema utilizzando diversi registri: dal film-essay al documentario, passando per il cinema sperimentale fino al genere che lavora con la memoria ed il materiale d'archivio. Tra i suoi film precedenti: *Dos sueños después* (2017), *África 815* (2014), *Pan, trabajo y libertad* (2012), *Distancias* (2008).

Pilar Monsell is a spanish filmmaker, artist, editor, and researcher. She studied Creative Documentary Film at the Pompeu Fabra University of Barcelona and is currently based in Madrid, where she carries out artistic and audiovisual projects for both television and cinema using some registers, from film-essay to documentary through cinema experimental or memory and archive film. Among her previous films: *Dos sueños después* (2017), *África 815* (2014), *Pan, trabajo y libertad* (2012), *Distancias* (2008).

Gran Bretagna, 2020, 13', col.

Regia: Eleanor Mortimer
Fotografia: Eleanor Mortimer
Montaggio: Nina Rac
Suono: Kit Johnson, Dora Filipovic, Kieron Wolfson
Musiche: Filip Sijanec
Produzione: Eleanor Mortimer

Contatto: Eleanor Mortimer
@: eleamortimer@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Eleanor Mortimer è una documentarista londinese il cui lavoro esplora le tensioni tra libertà e solitudine. I suoi film sono stati proiettati in festival internazionali, tra cui Sundance, il Festival di Edimburgo, Festival dei Popoli, Cinema du Reel, & Hot Docs (dove *Territory* ha vinto il premio per il miglior cortometraggio), così come su NYT OpDocs, Nowness, & Staff Picks. Nel 2020, ha co-fondato il collettivo di registi CatBird, & Luna Films, un collettivo di registi.

Eleanor Mortimer is a London documentary maker whose work explores the tensions between freedom & loneliness. Her films have screened at festivals internationally including Sundance, Edinburgh, Festival dei Popoli, Cinema du Reel, & Hot Docs (where 'Territory' won Best Short Doc), as well as on NYT OpDocs, Nowness, & Staff Picks. In 2020, she co-founded filmmaker collective CatBird, & Luna Films, a company for collaborative filmmaking.

ELEANOR MORTIMER
BUBBLE

Nell'East End di Londra, c'è un posto magico in cui il tempo è sospeso. Il negozio Terry's Tropicals è un vero e proprio acquario: tra le corsie, circondati dai più incredibili pesci tropicali, si aggirano persone che mimano lo stesso movimento ondeggiante. Sono uomini e donne soli, le cui esistenze si sfiorano tra quei corridoi, spesso unico luogo di svago e di (seppur trattenuta) socialità. Nell'arco di una giornata tra un'apertura e una chiusura, l'attenzione si sposta dal negozio alle singole case degli acquirenti, in cui a trionfare è la loro personale collezione che, in maniera sorprendente e curiosa, rispecchia la propria personalità e persino la propria fisionomia. Dopo *Territory*, Eleanor Mortimer descrive con sguardo perspicace e ironico un altro incontro tra uomo e animale, capace di ridisegnare la topografia di una città e di ribaltare i rapporti di forza tra le due specie. Di fronte all'attualità del lockdown, non ci può lasciare indifferente questa improvvisa "bolla" in cui per un attimo è l'uomo a essere scrutato dai pesci in un gioco di solitaria sopravvivenza. (d.p.)

In the East End of London, there is a magical place where time seems frozen. Terry's Tropicals looks like an actual aquarium: surrounded by amazing tropical fish, people walk by the aisles, sort of imitating the same rolling motion. They are lonely men and women, whose lives brush against each other in those aisles, often their only place of leisure and (very contained) sociability. Over a day, between opening and closing time, the attention shifts from the shop to the homes of the customers, where their personal collections triumph, surprisingly and bizarrely mirroring their own personality and even physiognomy. Once again, with an insightful and ironic gaze, film director Eleanor Mortimer describes an encounter between human and animal, managing to redesign the topography of a city and reverse the balance of power between the two species. While we cope with the 2020 lockdowns, this sudden "bubble" cannot leave us indifferent, when for a moment human beings are stared at by fish in a game of solitary survival. (d.p.)

TOMMASO DONATI
HIDE-AND-SEEK
CLIGNE-MUSETTE

Cligne-musette, un termine arcaico per descrivere il gioco del nascondino. Un cortometraggio ambientato in una periferia anonima di una piccola città di provincia, tra i bambini che giocano. In quegli spazi, in questa strana atmosfera si aggirano delle storie, dei destini forse che accomunano quei bambini, quei personaggi che vediamo aggirarsi nei luoghi del film. È l'inizio di un film che non riguarda solo questo o quel personaggio, ma che si rivela essere una narrazione collettiva, di chi abita ai margini di una città, di chi vive sapendo di essere invisibile, condannato forse all'abbandono, alla solitudine. Un film che mostra come si possa raccontare una vicenda attraverso uno sguardo attento alle atmosfere, agli spazi, alle forme di vita che abitano un luogo; uno sguardo che lascia allo spettatore il compito di trovare un racconto, per mezzo delle tracce disseminate nelle immagini. È in fondo questo il senso, il piacere e la malinconia di un gioco antico come nascondino, come rivela la frase di André Gide in apertura: "Come il bambino che gioca a nascondino, che certo non vuole che lo si trovi, ma che almeno lo si cerchi" (d.d.)

Cligne-musette is an archaic French word to designate hide-and-seek. A short film set in a nondescript suburb of a small town in the province, with children playing. In those spaces, in that strange atmosphere, stories are told, perhaps destinies associating the children and characters that roam the film's locations. It is the beginning of a story that does not deal with an individual character, but turns out to be a collective story, concerning those who live at the margins of the town, those who live knowing they are invisible, perhaps condemned to abandonment and isolation. This film shows how you can tell a story by way of a gaze attentive to atmospheres, spaces, and forms of life that inhabit a place; a gaze that leaves the viewer with the task of finding a story by way of the traces scattered across the images. In the end, this is the meaning, the pleasure, and the melancholy of a game as old as hide-and-seek, as is revealed by André Gide's opening sentence, "Like a child playing hide-and-seek, who certainly does not want to be found, but at least to be sought after." (d.d.)

Francia, Svizzera, 2020, 21', col.

Regia: Tommaso Donati
Fotografia: Tommaso Donati
Montaggio: Tommaso Donati
Suono: Tommaso Donati, Tommaso Barbaro, Luca Canzano
Produzione: Tommaso Donati, Visarte Ticino

Contatto: Tommaso Donati
@: tommaso.donati@hotmail.com

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Nato nel 1988, Tommaso Donati si è diplomato in studi cinematografici all'Eicar di Parigi. Il suo lavoro coniuga un approccio di finzione con il cinema documentario e si articola attorno al tema della marginalità. Vive e lavora a Lugano.

Born in 1988, Tommaso Donati graduated in film studies at the Eicar in Paris. His work combines a fictional approach with documentary cinema and is structured around the theme of marginality. He lives and works in Lugano.

Finlandia, 2020, 27', col.

Regia: Maija Blåfield
Fotografia: Maija Blåfield
Montaggio: Maija Blåfield
Suono: Olli Huhtanen
Musica: Tuomo Puranen
Produzione: Maija Blåfield, Häivekuva Oy
Distribuzione: AV-arkki

Contatto: Tytti Rantanen, AV-arkki
@: programme@av-arkki.fi

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Maija Blåfield è una regista di Helsinki, Finlandia, che si muove tra il cinema documentario e l'arte contemporanea. Alcuni dei suoi lavori precedenti, come *On Destruction and Preservation* (2018') e *Golden Age* (2015) sono stati presentati in festival cinematografici come Visions du Réel (Svizzera), Full Frame (USA) e Ann Arbor (USA), oltre che al Museo finlandese d'arte contemporanea Kiasma e al Museo finlandese di fotografia. Il suo lavoro è stato premiato con il premio nazionale finlandese dedicato alla *Media Art* nel 2014. Dirige la sua casa di produzione Häivekuva.

Maija Blåfield is a filmmaker from Helsinki, Finland, who moves between documentary film and contemporary art. Some of her previous works, for example *On Destruction and Preservation* (2018, 32') and *Golden Age* (2015, 19') have been presented at film festivals such as Visions du Réel (Switzerland), Full Frame (USA) and Ann Arbor (USA) as well as in the Finnish Museum of Contemporary Art Kiasma and in the Finnish Museum of Photography. Her work has been awarded with the State Prize for Media Art in 2014. She runs her own production company, Häivekuva.

MAIJA BLÅFIELD

THE FANTASTIC

In un Paese come la Corea del Nord, in cui appena l'1% della popolazione ha accesso alle informazioni riguardanti il mondo esterno, il cinema può diventare una porta spalancata verso tutto ciò che è altro e non è dato conoscere. A partire dagli anni '90 del secolo scorso, le videocassette importate illegalmente dalla Cina o da stati europei che non sapevano come smaltirle in termini di rifiuti hanno assolto per molti al ruolo di rivelare un universo altrimenti ignoto, sia nelle sue dinamiche umane e relazionali che in quelle di sviluppo economico e tecnologico. "La prima volta in cui ho visto un cellulare è stato in Matrix" dichiara uno degli intervistati, il cui racconto si dipana fuori campo mentre sullo schermo scorrono immagini di aree liminali e territori demilitarizzati, i cui confini geografici sono anche quelli che separano la routine del quotidiano dalle frontiere inesplorate della fantasia. Un film di grande originalità che si interroga sul valore residuale dell'immagine cinematografica e sul suo portato di realtà, ma anche sul cinema come strumento di colonizzazione dell'immaginario in mano al sistema capitalistico e al suo potere mercificatorio. (a.s.)

In a country like North Korea, in which only 1% of the population has access to information about the outside world, film can be a door onto all that is 'other' and is not allowed knowing. From the 1990's, videotapes imported illegally from China or European states who did not know how to dispose of them have been an intermediary to an otherwise unknown universe for many Koreans, both in terms of human dynamics and relationships and of economic and technological development. "The first time I saw a mobile phone was in Matrix," says one of the interviewees. A voice over tells his story, while on screen we see images of liminal areas and demilitarised territories whose geographical borders are also those separating the daily routine from the unexplored land of imagination. A film of great originality that questions the residual value of the film image and its contribution to reality, but also cinema as instrument of colonization of the imaginary in the hand of a capitalist system and its commodifying power. (a.s.)

ANA VAZ

WHY?
APIYEMIYEKI?

Partendo dalle architetture futuriste di Brasilia, si dipana un viaggio nel cuore dell'Amazzonia, alla ricerca di chi ha provato a sostenere la rivolta dei popoli nativi nel momento in cui la costruzione della grande autostrada stava in realtà distruggendo un intero ecosistema. Basato sugli archivi dell'educatore Egydio Schwade – conservati nella Casa da Cultura de Urubuí – che raccolgono più di 3000 disegni realizzati dai Waimiri-Atroari durante il loro primo processo di alfabetizzazione, il film ricostruisce una cultura andata perduta, con un incisivo utilizzo della sovrimpressione tra gli spazi reali e le tracce lasciate sulla carta dai loro abitanti. Su un raffinato tessuto sonoro, risorgono gli echi di una civiltà cancellata dalla Storia, grazie ai segni – spesso colorati – traccia tangibile di quegli uomini e quelle donne totalmente rimossi dalla memoria collettiva. Un tuffo nel cuore di un popolo che, di fronte al genocidio operato dai bianchi nei loro confronti, non ha mai smesso di domandarsi: *Apiyemiyekî*? Perché? (d.p.)

Departing from the futurist architectures of Brasilia, a voyage unravels into the heart of Amazonia in search of those who tried to support the rebellion of the natives at the moment when the building of the big motorway was actually destroying an ecosystem. Based on educator Egydio Schwade's archives kept at the Casa da Cultura de Urubuí, which collect over 3,000 drawings made by the Waimiri-Atroari when they first began to learn reading and writing, the film reconstructs a culture that has been lost. It relies much on super-impositions of the actual spaces and the traces left on paper by their inhabitants. The echoes of a civilization annihilated by history resound over a refined acoustic texture, thanks to the often coloured signs, tangible traces, made by those men and women removed from collective memory. We are plunged into the heart of a population who, crushed by the genocide performed by white people, have kept on asking, *Apiyemiyekî*? Why? (d.p.)

Portogallo, Brasile, Francia, Paesi Bassi, 2020, 30', col.

Regia: Ana Vaz
Fotografia: Ana Vaz
Montaggio: Ana Vaz
Suono: Nuno da Luz
Musica: Guilherme Vaz
Produzione: De Productie, Spectre Productions, Stenar Projects, Catarina Boieiro
Distribuzione: La Fabrique Phantom

Contatto: Olivier Marboeuf, La Fabrique Phantom
@: diff@lafabrique-phantom.org

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

L'artista e regista Ana Vaz (1986, Brasile) si è laureata sia al Royal Melbourne Institute of Technology che a Le Fresnoy. Il suo debutto cinematografico è stato il cortometraggio sperimentale *Sacris Pulso* (2008). Da allora, ha realizzato diversi cortometraggi che sono stati proiettati a New York, Toronto e Londra. Il suo cortometraggio sperimentale *Há terra!* (2016) è stato proiettato all'IFFR nel programma Bright Future. Nel suo lavoro, Ana Vaz utilizza monta insieme filmati ritrovati e altri girati per "sperimentare criticamente con le tracce visive, orali e acustiche di intrecci storici, geografici e politici".

Artist and filmmaker Ana Vaz (1986, Brazil) graduated from both the Royal Melbourne Institute of Technology and Le Fresnoy. Her film debut was the experimental short film *Sacris Pulso* (2008). Since then, she has made several short films which have screened at film festivals in New York, Toronto and London, among others. Her experimental short *Há terra!* (2016) screened at IFFR in the Bright Future programme. In her work, Vaz uses assemblages of found and shot footage to "critically experiment with the visual, oral and acoustic traces of historical, geographical and political entanglements".

CONCORSO ITALIANO
ITALIAN COMPETITION

The Red Army

Italia, 2020, 91', col.

Regia: Carlotta Berti
Fotografia: Michelangelo Ferrara
Montaggio: Carlotta Berti
Suono: Ben Carr
Musica: Julia Zuzanna Sokolowska
Produzione: R4Real

Contatto: R4Real
@: realdocs@gmail.com

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Carlotta Berti è nata a Firenze. Nel 2018 si è diplomata in Regia del documentario al Centro Sperimentale di Cinematografia. Il suo primo lungometraggio *Aylesbury Estate* è stato presentato come work in progress allo Sheffield Doc/Fest e al Festival dei Popoli nel 2019. Attualmente sta svolgendo un dottorato di ricerca in Cinema documentario e Cultura visuale presso l'Università degli Studi di Palermo.

Carlotta Berti was born in Florence, Italy. In 2018 she earned a Diploma in Directing Documentary from the Italian Film School (Centro Sperimentale di Cinematografia). Her first feature *Aylesbury Estate* was presented as a rough cut at the Sheffield Doc/Fest and at the Popoli Film Festival in 2019. She is currently undertaking a practice-based Ph.D. in Documentary Cinema and Visual Culture at the University of Palermo.

CARLOTTA BERTI

AYLESBURY ESTATE

Aylesbury Estate è uno dei più grandi complessi di *public housing* di Londra, costruito tra gli anni '60 e '70 sulle macerie delle vecchie case popolari nel South East della capitale britannica. Inizialmente eletta come modello di una nuova politica abitativa per l'Inghilterra, è divenuta simbolo di disagio e abbandono, in virtù anche dei tentativi fallimentari della politica (a partire da Tony Blair) di dare una nuova vita al quartiere. Carlotta Berti mostra, dall'interno, la lotta dei residenti che si sono organizzati per difendere le loro case dai numerosi tentativi di speculazione, svelando non soltanto uno sguardo sul processo di gentrificazione che interessa le più grandi città europee, ma offrendo anche un ritratto intimo e profondo delle persone che vivono nel complesso e che non vogliono andare via: Aysen, l'attivista combattiva originaria della Turchia; Piers, fratello dell'ex leader laburista Corbyn; ma soprattutto Frederick, testimone diretto della demolizione delle vecchie case popolari e della costruzione del grande complesso e che ora, dopo una vita travagliata in cui ha perso tutto, assiste impotente dal suo appartamento a un nuovo cambiamento epocale. (a.d.)

Aylesbury Estate is one of the biggest public housing estates in London. It was built between the 1960's and 1970's over the ruins of the older council houses in South-East London, and soon became the flagship of Britain's new housing policies. Nowadays, it is a symbol of poverty and dereliction, also thanks to the failure of politics (beginning from Tony Blair) to infuse new life into the neighbourhood. Carlotta Berti shows from within the struggle that residents are fighting to defend their houses from property speculation, not only exposing the process of gentrification that involves cities all over Europe, but also offering an intimate and deep portrait of the people who live in the estate and don't want to leave. There are Aysen, the combative activist with Turkish origins; Piers, the brother of former Labour leader Corbyn; and Frederick, who witnessed the demolition of the older estate and the building of the current one and now, after a life of hardship where he lost everything, from his apartment watches a new major change helplessly. (a.d.)

ZLATOLIN DONCHEV

BOOK OF JONAH
IL LIBRO DI GIONA

Massimiliano conduce la sua vita all'interno di una piccola automobile che trabocca di libri e oggetti. La camera lo osserva dall'esterno del veicolo: il suo corpo, all'interno dell'abitacolo, si confonde con i riflessi sui vetri del parabrezza; una natura fatta di grigiore e alberi spogli, che contrasta con i colori intensi e la luce viva delle sue fotografie, scattate con il telefonino. Massimiliano rimane sulla soglia della sua auto, ma sembra avere un'ultima opportunità per riprendere in mano la propria esistenza. Riuscirà a riemergere dal suo ventre di lamiera? Zlatolin Donchev offre, nel suo primo sorprendente lungometraggio, il ritratto di una vita fragile in uno stato di sospensione tra il mondo esterno e quello interiore, fatto di letture, sogni e visioni notturne. Filmato in maniera delicata e raffinata, il gioco di riflessi sul parabrezza dell'auto è la porta di accesso a una relazione intima che si sviluppa in sede di montaggio con le fotografie scattate da Massimiliano con il cellulare, piccole tracce di un'esistenza che passa sul mondo in maniera dolce e fugace. (a.d.)

Massimiliano lives inside his small car, overflowing with books and objects. The camera observes him from outside his vehicle: his body inside the cabin blends with the reflections on the windshield – grey natural features and bare trees clashing with the intense hues and brilliant light of his photos, taken with the phone. Massimiliano lingers on the threshold of his car, but he seems to get a last chance to take his life back together. Will he manage to resurface from this belly of metal?
In his amazing first feature, Zlatolin Donchev offers the portrayal of a fragile life suspended between the external world and the inner one, made of readings, dreams, and nocturnal visions. With a delicate, refined camerawork, the play of reflections on the car's windshield is like an access to an intimate relationship that unravels at the editing table, with the photos taken by Massimiliano with his phone, small traces of an existence that goes ahead sweetly and swiftly. (a.d.)

Italia, Bulgaria, 2020, 71', col.

Regia: Zlatolin Donchev
Fotografia: Zlatolin Donchev
Montaggio: Zlatolin Donchev
Suono: Giovanni Corona
Archivio: Programar Televisión
Produzione: Gianluca e Massimiliano De Serio

Contatto: Massimiliano De Serio
@: massimilianodeserio@gmail.com

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Zlatolin Donchev (1990, Pechino) è un filmmaker bulgaro. Vive tra Genova e Sofia, lavora tra il cinema e l'arte contemporanea. Dopo aver studiato all'Accademia di Belle Arti di Genova, si avvicina alla regia con la partecipazione ad uno stage con Gianluca e Massimiliano de Serio. Fa parte del duo artistico Milotta/Donchev. *Il libro di Giona* è il suo primo lungometraggio, prodotto dai fratelli De Serio.

Zlatolin Donchev (1990, Beijing) is a Bulgarian film-maker. He lives between Genoa and Sofia, working between film and contemporary art. After his studies at the Genoa Academy of Fine Arts, he approached film-making through an internship with Gianluca and Massimiliano de Serio. He is a member of the artistic duo Milotta/Donchev. *Il libro di Giona* is his debut feature film, produced by the De Serio brothers.

Italia, Uruguay, 2020, 82', col.

Regia: Alicia Cano Menoni
Fotografia: Andrés Boero Madrid
Montaggio: Guillermo Madeiro
Musica: Giorgio Ferrero, Rodolfo Mongitore, Maximiliano Silveira, Maximiliano Angelieri
Produttrice: Agustina Chiarino Voulminot
Produzione: Mutante Cine (Uruguay), Mybosswas (Italia)

Contatto: Augustina Chiarino, Mutante Cine
@: aguchia@yahoo.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Alicia Cano Menoni è una documentarista di Montevideo. Il suo primo lungometraggio *The Bella Vista* (2012) è stato in concorso a Karlovy Vary IFF, San Sebastian IFF, tra gli altri, ed è stato premiato in diverse occasioni. Il suo secondo film *Madness on Air* (co-regista, 2018) ha partecipato a molti festival di film sui diritti umani. Il suo lavoro rivela il suo rapporto con il mondo. I soggetti sono le persone, i luoghi e le emozioni che nascono dagli incontri.

Alicia Cano Menoni is a documentary filmmaker based in Montevideo. Her first feature film *The Bella Vista* (2012) was in competition in Karlovy Vary IFF, San Sebastian IFF, among others, being awarded on several occasions. Her second film *Madness on Air* (co-director, 2018) participated in many human rights film festivals. Her work reveals the relation she sustains with the world. Her subjects are the people, places and the emotions that arise from this conversation.

ALICIA CANO MENONI

BOSCO

Bosco è un luogo reale e insieme immaginato, fuori dal tempo e radicato nella terra, che vive sospeso tra il presente degli ultimi abitanti e la memoria degli emigrati. Alicia Cano Menoni parte dai racconti di suo nonno per seguire il filo di un legame che attraversa le generazioni e le distanze, la connessione intima con le origini che dà senso alla propria storia. La traccia che segue, in questo viaggio, è quella dei ricordi impossibili del nonno, che non ha mai visto il paese natale ma che può evocarne trasognato ogni angolo, ogni suono, ogni casa. Quando arriva a Bosco, la regista rimane impigliata per dieci anni nella fascinazione per questo paesaggio dove i sogni del nonno prendono corpo, dove nella relazione con gli abitanti si crea un ponte quasi magico con il passato e con un mondo che sta scomparendo. Muovendosi tra Montevideo e questo paese remoto che sembra prepararsi a essere di nuovo assorbito dalla natura, la regista crea una tessitura filmica fortemente suggestiva in cui il cinema si trasforma nello spazio di incontro tra le generazioni, tra la memoria e l'onirico, tra due continenti distanti ma uniti da legami di migrazione ancora carichi di emozioni. (m.m.)

Bosco is both a real and imagined place, a space without time and yet well rooted in the earth, suspended between the present of its last inhabitants and the memory of the immigrants. Alicia Cano Menoni departed from the stories told by her grandfather to follow the thread of a bond connecting generations and distances, i.e., the intimate connection with one's origins that gives meaning to one's story. In this journey, she has traced the impossible recollections of her grandfather, who has never seen his native village even though he can describe its every corner, sound, and house. When she does arrive in Bosco, the film-maker gets caught up in this landscape for ten years: the grandfather's dreams materialize, and thanks to the relationship with the inhabitants, she manages to magically bridge the gap with the past and a world on its way to extinction. Moving between Montevideo and this remote village, that seems ready to be swallowed by nature and return to a primordial state, Alicia Cano Menoni creates a strongly suggestive film texture in which cinema becomes a meeting ground for the generations, for memory and oneiric world, for two distant continents that are still bound by migration, a history still laden with emotions. (m.m.)

ALESSANDRO ABBA LEGNAZZI

ESKERE

Chi sono i nuovi italiani? Come vedono il mondo? Che riferimenti hanno? Queste sono solo alcune delle domande a cui, con estrema modestia, prova a rispondere Alessandro Abba Legnazzi, già autore di diversi documentari e da sempre attento alla formazione e allo sguardo dei ragazzi: lo fa con un film-laboratorio in cui vengono accolti i racconti e le visioni di quattro adolescenti Nova Afia Nasir, Atika Sharkar, Miriam Ben Taleb e Rim Shahen, che provengono da contesti culturali diversi e si sono ritrovate a crescere a Brescia. Un viaggio non solo tra le mura domestiche delle ragazze, in cui collidono visioni del mondo e generazioni lontane, ma anche nei loro immaginari fatti di balletti e confessioni, aperti a incantate epifanie visive e a confronti di grande spessore. L'estrema libertà concessa dall'autore (che cofirma il film insieme al gruppo di filmmaker in erba) è forse la vera proposta del film per il futuro: essere disposti ad ascoltare per costruire insieme un altro Paese possibile. (d.p.)

Who are the new Italians? How do they see the world? What are their references? These are just some of the questions that, with great modesty, Alessandro Abba Legnazzi – who made several documentaries and has always been attentive to the education and interests of boys and girls – tries to answer. His attempt takes the shape of a film-laboratory that embraces the stories and outlooks of four teenagers – Nova Afia Nasir, Atika Sharkar, Miriam Ben Taleb, and Rim Shahen – who come from different cultures but grew up in Brescia. A journey not only within the girls' homes, in which worldviews and distant generations clash, but also in their imaginaries made of ballets and confessions. This doesn't mean they aren't open to enchanted visual epiphanies and confrontations of great depth. The film director (who co-signed the documentary with a group of budding film-makers) was given great freedom in shooting, possibly the best proposal for film-making in the future: to be willing to listen and thus build together another possible country. (d.p.)

Italia, 2020, 50', col.

Regia: Alessandro Abba Legnazzi
Insieme a: Nova Afia Nasir, Atika Sharkar, Miriam Ben Taleb, Rim Shahen
Montaggio: Enrico Giovannone
Produzione: Centro di aggregazione giovanile Carmen Street
In collaborazione con: Fondazione comunità bresciana e comune di Brescia

Contatto: Alessandro Abba Legnazz
@: alessandroabbalegnazzi@gmail.com

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Alessandro Abba Legnazzi nel 2012 realizza e produce il documentario *Io ci sono* presentato al Filmmakerfest di Milano (2012) e al Krakow Film Festival (2013). Nel 2014 realizza e produce *Rada* che vince il premio come miglior documentario al Torino Film festival (2014), il premio come migliore fotografia al Krakow Film Festival (2015) e viene presentato in tanti festival nazionali e internazionali. Ottiene una nomination come miglior documentario ai Globi d'oro 2015. Nel 2015 conclude il documentario *Storie di uomini e lupi* in co-regia con Andrea Deaglio.

In 2012 Alessandro Abba Legnazzi made and produced the documentary *Io ci sono* presented at the Filmmakerfest in Milan (2012) and at the Krakow Film Festival (2013). In 2014 he made and produced *Rada* which won the award for best documentary at the Torino Film festival (2014), the award for best photography at the Krakow Film Festival (2015) and was presented at many national and international festivals. The film got a nomination as best documentary at the Golden Globes 2015. In 2015 he concluded the documentary *Storie di uomini e lupia* with Andrea Deaglio.

Italia, 2020, 86', b/n e col.

Regia: Duccio Chiarini
Sceneggiatura: Duccio Chiarini
Fotografia: Debora Vrizzi
Montaggio: Enrica Gatto
Suono: Iacopo Pineschi, Matteo Bennici
Con: Duccio Chiarini, Gioietta di Prete, Alberto Chiarini
Produzione: Asmara Films, Istituto Luce
Distribuzione: Istituto Luce Cinecittà

Contatto: Francesca Zanza, Asmara Films
@: francesca@asmarafilms.com

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Duccio Chiarini ha scritto e diretto numerosi cortometraggi prima di presentare al Festival di Venezia 2011, nell'ambito delle Giornate degli Autori, il documentario *Hit the Road, Nonna*, selezionato e premiato poi in molti festival. Nel 2014 presenta sempre al Festival di Venezia, nella sezione Biennale College Cinema, il suo primo lungometraggio di finzione *Short Skin — I dolori del giovane Edo*, vincendo una menzione speciale. Il film è stato poi in selezione al Festival di Berlino 2015, nella sezione Generation, e a numerosi altri festival. *L'ospite* è il suo secondo film, sviluppato nei lab di scrittura Cinéfondation Résidence di Cannes, Alliance for development del Locarno Festival e TorinoFilmLab, dove ha vinto il Production Award.

Duccio Chiarini wrote and directed several short films before presenting his documentary *Hit the Road, Nonna* at the Venice Film Festival in 2011 in Venice Days, subsequently selected and awarded at many festival. In 2014 he presented his first feature film *Short Skin*, again at the Venice Film Festival, in the Biennale College Cinema section, winning a special mention. The film was then selected at the Berlin Festival in 2015 in the Generation section and by several festivals. *L'ospite* is his second film, was developed at the writing labs of the Cannes Cinéfondation Résidence, the Locarno Festival Alliance for Development and TorinoFilmLab, where it won the Production Award.

DUCCIO CHIARINI

L'OCCHIO DI VETRO

26 aprile 1945. Rintanato in un paesino della Valtellina, il quindicenne pisano Ferruccio Razzini combatte in difesa della Repubblica Sociale Italiana senza sapere che Mussolini è già morto e che l'Italia è stata appena liberata. Nel suo diario racconta la storia del padre Giuseppe, eroe della Prima guerra mondiale e fervente fascista, e quella delle sorelle Liliana e Maria Grazia, rispettivamente sposate con un fascista e un partigiano comunista, attive sui fronti opposti della guerra civile. Dopo *Hit the Road, nonna*, Chiarini indaga un altro versante della storia della propria famiglia a partire dalle pagine scritte dal prozio: materiali d'archivio, fotografie e lettere contribuiscono a comporre un mosaico nel quale un momento cruciale della Storia d'Italia prende forma attraverso la lente di complesse dinamiche familiari. Confermando una raffinata cifra stilistica in grado di tenere la narrazione in equilibrio tra commedia e tragedia, il regista scava nel rimosso di un trascorso intimo e collettivo al tempo stesso, in un viaggio appassionante alla ricerca di un luogo scomparso o forse solo diventato altro, nelle mutevoli sorti di un Paese che non ha ancora finito di fare i conti con i fantasmi del proprio passato. (a.s.)

April 26th, 1945. Hidden in a small village in Valtellina, 15-year-old Ferruccio Razzini from Pisa is fighting for the Italian Social Republic unaware that Mussolini is already dead and Italy has just been liberated. In his diary, he tells the story of his father Giuseppe, a hero of WWI and a fervent fascist, and of his sisters Liliana and Maria Grazia, married respectively with a fascist and a communist partisan and therefore committed to the opposite sides of the civil war. After *Hit the Road, nonna*, Chiarini explores another facet of his family's history departing from the pages written by his great-uncle: archival materials, photographs, and letters contribute to the composition of a mosaic in which a crucial moment of the history of Italy is fleshed out through the lens of complex family dynamics. With his refined signature style that once again manages to keep the narrative balanced between comedy and tragedy, the film director delves into a repressed inner and collective past. His is a passionate quest for a place that has vanished, or perhaps has only become something else, following the changing destinies of a Country that has not yet dealt with the demons of its past. (a.s.)

Italia, Francia, 2020, 74', col.

Regia: Laura Lamanda
Fotografia: François Farellacci
Montaggio: Laura Lamanda, François Farellacci
Suono: Amaury Arboun, Simon Apostolou, Marta Billingsley
Musica: Avery Isles
Produzione:Make sarl

Contatto:François Farellacci, Make sarl
@: contact@makestudio.fr

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Laura Lamanda, dopo aver sceneggiato o collaborato alla realizzazione di cortometraggi, mediometraggi documentari e video-installazioni, nel 2009 ha cosceneggiato il film documentario *Famille* di François Farellacci. Nel 2013 ha cosceneggiato e collaborato alla regia del film documentario *Lupino* di François Farellacci (diffusione CINE+, in competizione internazionale a Vision du réel, premio CINE+ e premio della Giuria Giovani al Festival di Brive). Ha collaborato alla sceneggiatura del lungometraggio di finzione *Tito e gli alieni* di Paola Randi. Nel 2012 ha pubblicato il romanzo *Aeroracconto dell'amore fatale* per Fandango Libri.

Laura Lamanda, after having written or collaborated in the making of short films, medium-length documentary films and video-installations, in 2009 co-wrote the documentary film *Famille* by François Farellacci. In 2013 she collaborated in the writing and direction of the documentary film *Lupino* by François Farellacci (distribution CINE+, in international competition at Vision du réel, CINE+ prize and Young Jury prize at the Brive Film Festival). She collaborated on the screenplay of the fiction feature film *Tito e gli alieni* by Paola Randi. In 2012 she published the novel *Aeroracconto dell'amore fatale* for Fandango Libri publishing house.

LAURA LAMANDA

LOST AND FOUND IN PARIS
L'ÎLE DE PERDUS

Dove finiscono tutti gli oggetti perduti in giro per la città? Se vi trovate a Parigi, dovete rivolgervi al Service des Objets Trouvés, in cui tutto il giorno si susseguono persone che hanno smarrito le cose più impensabili durante corse quotidiane per la metropoli. Ad accoglierli, con pazienza e metodo, ci sono una serie di impiegati, gli unici lavoratori visibili al pubblico di un sistema ben più complesso. Alle loro spalle si celano una serie di stanze in cui sono archiviati (o sono in via di etichettatura) milioni di oggetti che rappresentano la nostra società. Carte d'identità, chiavi, quaderni, fotografie, caschi, gioielli... Tanti restano abbandonati, altri vengono riportati al mondo dai loro proprietari, carichi di gioia nel momento del ritrovamento. Con occhio wisemaniano, la regista trova un angolo inedito attraverso il quale descrivere la popolazione di una grande città e il suo rapporto con gli oggetti. Si delinea un catalogo di beni materiali caricati di importanza soltanto dal loro risvolto simbolico e un ritratto sospeso di un'umanità in cerca di una nuova definizione. (d.p.)

Where do all the objects lost around town end up? If you are in Paris, you will have to go to the Lost and Found Office, where people follow one another all day after losing the strangest things during their daily rushes throughout the metropolis. They are welcomed, patiently and methodically, by a series of clerks, the only visible workers of a much more complex system. In the back office, there are rows of rooms in which millions of objects that represent our society are archived or being labelled. Identity cards, keys, copybooks, photographs, helmets, jewels... Many are left abandoned; others regain the world of their owners, filled with joy after the reunion. With a gaze reminiscent of Wiseman, the film-maker finds a fresh angle to describe the population of a big city and their relationship with objects, outlining a catalogue of material goods laden with importance only based on their symbolic import, but also a laidback portrait of human beings in search of definition. (d.p.)

Italia, 2020, 60', col.

Regia: Luca Ciriello
Fotografia: Luca Ciriello
Montaggio:Simona Infante, Luca Ciriello
Suono: Filippo Maria Puglia
Produttori: Antonella di Nocera, Luca Ciriello
Produzione: Parallelo 41 Produzioni, Lunia Film

Contatto: Parallelo 41 Produzioni
@: parallelo41produzioni@gmail.com

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Luca Ciriello è un videomaker e regista italiano. Ha ha fondato la società di video produzione "Lunia Film Srls" e ha studiato cinema documentario presso Filmap – Atelier di Cinema del Reale a Ponticelli (Napoli). Il suo primo documentario breve è *Racconti dal Palavesuvio*. Dal 2019 lavora con la squadra di Francesco Lettieri per i videoclip musicali di Liberato. Nel 2020 ha partecipato alle Giornate degli Autori (nell'ambito della 77° Mostra del Cinema di Venezia) con il documentario breve *Quaranta cavalli* (Premio Laguna Sud).

Luca Ciriello is an Italian videomaker and director. He founded the video production company "Lunia Film Srls" and studied documentary cinema at Filmap – Atelier di Cinema del Reale in Ponticelli (Naples). His first short documentary is *Racconti dal Palavesuvio*. Since 2019 he has been working with Francesco Lettieri's team for Liberato's music videos. In 2020 he participated in the Venice Days (as part of the 77th Venice Film Festival) with the short documentary *Quaranta cavalli* (Laguna Sud Award).

LUCA CIRIELLO

THE RED ARMY
L'ARMÉE ROUGE

L'armée rouge è una comunità, un gruppo di amici guidato da Idriss Koné, in arte Birco Clinton, che si riunisce intorno alla musica *coupé decalé*, il pop della diaspora ivoriana. Birco incarna lo spirito di questa musica nata dalla crisi e dall'emigrazione, che celebra l'astuzia, la capacità di farsi strada (soprattutto all'estero) e godersi la vita facendo festa. Con un'osservazione ravvicinata, lucidamente etnografica, Luca Ciriello ci racconta la sua storia per fare un ritratto inedito della diaspora africana in Italia, immergendoci in una dimensione normalmente invisibile delle nostre città. Un mondo che negli interstizi e nelle periferie è in grado di costruire vincoli di comunità straordinariamente creativi, in cui la festa diventa l'occasione per creare identità e affermare la propria dignità a fronte di condizioni precarie. Il film ci mostra la risposta sorprendentemente vitale a questa situazione, il cortocircuito tra codici, tradizioni e manifestazioni culturali diversissime (dal pop africano allo spirito napoletano, dal mondo post-coloniale alle stories di instagram) che confluiscono nello spirito esuberante e post-moderno dell'Armée rouge. (m.m.)

L'Armée rouge is a community, a group of friends headed by Idriss Koné aka Birco Clinton who share an interest in coupé-décalé, the pop music of the Ivorian diaspora. Birco embodies the spirit of this music that arose from crisis and migration, celebrating cunning, the ability to make your way (especially abroad), partying, and enjoying life. The close, lucidly ethnographic observation of Luca Ciriello tells this story to compose a fresh portrayal of the African diaspora in Italy, leading us into a dimension that is normally invisible in our cities, a world that, in-between its gaps and the outskirts, allows building extraordinarily creative community bonds. Here, partying becomes an opportunity to fashion identities and affirm one's dignity in the face of precarious conditions. The film shows a surprisingly vital response to this situation, the short circuit between disparate codes, traditions, and manifestations (from African pop to the Neapolitan mood, from the post-colonial world to Instagram stories) coming together in the exuberant, post-modern spirit of the Armée rouge. (m.m)

OPENING THE DOORS TO
GERMAN
DOCUMENTARIES

FLORENCE
FESTIVAL DEI POPOLI

www

german films

LO SPLENDORE DELLA VITA:
IL CINEMA DI TIZZA COVI E RAINER FRIMMEL

THE SPLENDOUR OF LIFE:
THE CINEMA OF TIZZA COVI AND RAINER FRIMMEL

Notes From the Underworld

LO SPLENDORE DELLA VITA: IL CINEMA DI TIZZA COVI E RAINER FRIMMEL

A CURA DI DANIELA PERSICO

Da anni il lavoro di Tizza Covi e Rainer Frimmel ci riporta a una dimensione altra di fare cinema: il loro metodo, che si è affinato di film in film, non ha mai osato superare la dimensione artigianale e familiare, consegnando un corpus di opere la cui sincerità si rispecchia con la pratica messa in atto. Fotografi di formazione e sociologi nell'animo, la coppia italo-austriaca ha impostato un modo di fare cinema che ora è per tanti versi condiviso dai giovani registi internazionali: la scelta di vivere con comunità raccontate, la volontà di valicare il confine tra documentario e finzione, la decisione di girare in pellicola 16mm sono alcuni degli assi nevralgici dello stile che li ha resi noti al pubblico dei maggiori festival internazionali (da Cannes a Berlino e Locarno) e fatti arrivare anche tra i finalisti degli Oscar.
Un risultato fuori dal comune, ancora di più per dei registi che fanno della propria indipendenza produttiva (e dei pochi mezzi con cui da sempre realizzano i loro film) un vanto, essendo l'unico modo di salvaguardare la loro libertà creativa e la possibilità di cercare nuove forme per ogni progetto intrapreso. Da *Das ist alles* (2001) all'ultimo *Aufzeichnungen aus der Unterwelt – Notes from the Underworld* (2020), da *Babooska* (2005, vincitore del Concorso Italiano al Festival dei Popoli) a *La pivellina – Non è ancora domani* (2009, unico film che ha avuto una seppur piccola distribuzione in sala in Italia), da *Der Glanz des Tages – The Shine of the Day* (2012) fino a *Mister Universo* (2016), si snoda un percorso volto a indagare piccole comunità, ai margini della società: prima di tutto quella circense nella periferia romana, apolide e svincolata da ogni forma di globalizzazione, ma anche quella sofferente degli emarginati di un'implacabile ideale di società germanica. Di fronte alle difficoltà di chi ogni giorno deve far fronte ai pregiudizi degli altri, Covi e Frimmel propongono una nuova narrazione, attenta a quei rapporti umani che liberano la luce interiore di ognuno di noi, riconnettendoci profondamente con il nostro io-bambino.

THE SPLENDOUR OF LIFE: THE CINEMA OF TIZZA COVI AND RAINER FRIMMEL

CURATED BY DANIELA PERSICO

The work of Tizza Covi and Rainer Frimmel has been bringing us back to another dimension of film-making for years now: their method, that has been polished film after film, has never dared to go beyond craftsmanship and the family dimension, releasing a corpus of films whose sincerity is mirrored in their actual practice. Photographers by training and sociologists in their souls, the Italian-Austrian couple has established an approach to film-making that is now shared in many senses by young international film-makers. Living with the communities depicted, crossing the boundary between documentary and fiction, and shooting in 16mm film stock are some of the crucial factors of a style that contributed to their popularity in the audiences of the major international film festivals (from Cannes, to Berlin, to Locarno) and had some of their films even shortlisted for the Oscars.
An outstanding result, even more considering that the two directors take pride in their independence in film production (and the scarce means with which they have always completed their works), this being the only way to preserve their creative freedom and the possibility of exploring new forms for each new project. From *Das ist alles* (2001) to the latest, *Aufzeichnungen aus der Unterwelt – Notes from the Underworld* (2020), from *Babooska* (2005, winner of the Italian competition at Festival dei Popoli) to *La pivellina – Non è ancora domani* (2009, the only film that was distributed, even though marginally, in Italy), from *Der Glanz des Tages – The Shine of the Day* (2012) up to *Mister Universo* (2016), these films outline a journey of research into small communities at the margins of society, from the people who work in circuses in the Roman outskirts – stateless and unaffected by any kind of globalization – to the suffering outcast from a relentless ideal of German society. Faced with the difficulties of those who have to cope with prejudice every day, Covi and Frimmel propose a new narrative that cares for the human relationships which set the inner light of each of us free, reconnecting us deeply with our Child ego.

Tizza Covi (1971, Bolzano) e **Rainer Frimmel** (1971, Vienna) lavorano insieme dal 1996. Lui ha studiato psicologia e poi fotografia a Vienna, lei ha vissuto tra Parigi e Berlino prima di studiare alla Graphische Lehranstalt di Vienna, dove hanno iniziato il loro percorso insieme tra fotografia, cinema e teatro e dove attualmente vivono.
Dopo una serie di mostre fotografiche, nel 2001 la coppia realizza il documentario *Das ist Alles*, girato in un paesino in Russia, nato come appendice alla loro ricerca fotografica. Nel 2002 fondano la loro casa di produzione cinematografica, Vento Film, per lavorare in maniera indipendente. Vanno a Roma sulle tracce di un gruppo di circensi incontrati per un reportage fotografico e realizzano *Babooska*, presentato al Forum della Berlinale e vincitore del Wolfgang-Staudte Award, poi mostrato in numerose manifestazioni, tra cui il Festival dei Popoli dove si aggiudicano il premio del Concorso italiano.
Il film successivo, *La pivellina* è stato proiettato in tutto il mondo in più di 130 festival internazionali a partire dalla Quinzaine des Realisateurs in cui vince il Label Europa Cinemas ed è stato selezionato come il candidato austriaco per il miglior film straniero agli Oscar. *Der Glanz des Tages* ha debuttato nel Concorso internazionale di Locarno Film Festival nel 2012 e ha vinto il Pardo d'argento per il miglior attore. Il film è stato anche premiato come miglior film austriaco dell'anno alla Diagonale, e ha vinto il Premio Max Ophüls a Saarbrücken nel 2013. Anche *Mister Universo* ha avuto la sua prima nel Concorso di Locarno Film Festival nel 2016, in cui è stato insignito da cinque premi tra cui la menzione speciale della giuria internazionale, l'Europa Cinema Label e il Fipresci Award. Il loro ultimo film, *Notes from the Underworld* è stato presentato a Panorama della Berlinale 2020 dove ha vinto la menzione speciale per il miglior documentario.

Tizza Covi (1971, Bolzano) and **Rainer Frimmel** (1971, Vienna) have been working together since 1996. He studied psychology and then photography in Vienna; she lived between Paris and Berlin before studying at the Graphische Lehranstalt in Vienna, the city where they embarked on their journey together between photography, cinema, and theatre and where they currently live.
After a series of photo exhibitions, in 2001 the couple made their first documentary as a spin-off of their photographic research, *Das ist alles*, filmed in a small village in Russia. In 2002, they established their film production company, Vento Film, in order to produce films independently. They went to Rome following a group of circus artists they had met for a photo reportage and thus they made *Babooska*, which premiered at the Berlinale Forum and won the Wolfgang-Staudte Award. The film went on to several film festivals including Festival dei Popoli, where it won the Italian competition.
Their next film, *La pivellina*, screened all over the world in more than 130 international festivals, beginning with the Directors' Fortnight, where it was awarded the Europa Cinemas Label. It was the Austrian nominee for best foreign film at the Academy Awards. *Der Glanz des Tages* premiered in the international competition of the Locarno Film Festival in 2012, earning the Silver Leopard for best actor. In 2013, the film went on to win the Grand Diagonale Prize Feature – Best Austrian Feature as well as the Max Ophüls Prize in Saarbrucken. *Mister Universo* also premiered in competition at the Locarno Film Festival (2016), earning five awards, including the International Jury Special Mention, the Europa Cinemas Label, and the Fipresci Award. Their latest film, *Notes from the Underworld*, was presented at the Panorama section of the Berlinale 2020, winning the Special Mention for best documentary.

FILMOGRAFIA | FILMOGRAPHY

Das ist alles (That's All, 2001)
Babooska (2005)
La pivellina (The Little One, 2009)
Der Glanz des Tages (The Shine of the Day, 2012)
Mister Universo (2016)
Aufzeichnungen aus der Unterwelt (Notes from the Underworld, 2020)

Tizza Covi, Rainer Frimmel
Babooska

LO SPLENDORE DELLA VITA
CONVERSAZIONE CON TIZZA COVI E RAINER FRIMMEL

A CURA DI DANIELA PERSICO

Organizzare oggi una retrospettiva sul vostro cinema crea una perfetta geometria nel percorso artistico che avete conseguito. L'affondo nel mondo circense (con i quattro film Babooska, La pivellina, Der Glanz des Tages – The Shine of the Day e Mister Universo) è incorniciato dal vostro primo film, Das ist alles, e dall'ultimo, Aufzeichnungen aus der Unterwelt – Notes from the Underworld, che presentano delle precise somiglianze. Sono due film basati sulle interviste, entrambi si collegano a una cultura germanofona sommersa (gli esuli tedeschi in Russia, la malavita degli anni '60 a Vienna) e hanno al centro persone ritenute degli outsider. Avete pensato a questo film come un ritorno? E quando avete capito che era importante usare la camera fissa, proprio come avviene nel vostro esordio cinematografico?

Tizza Covi: *Das ist alles* nasce dalla scuola di fotografia, è il nostro primo esperimento con il cinema: eravamo andati per due estati in un piccolo paese in Russia e avevamo realizzato una serie di ritratti e di fotografie delle case di queste persone. Abbiamo allestito diverse mostre con la nostra ricerca e ci sembrava mancasse qualcosa: le loro storie, che ci avevano così emozionato e divertito, erano scritte nelle descrizioni delle foto o dovevamo raccontarle noi ai visitatori e allora abbiamo pensato che raccogliere le testimonianze dei nostri "soggetti fotografici" fosse il modo migliore per completare la mostra. Così è nato il film: un'opera pensata come una fotografia parlante, realizzata con inquadrature fisse. Ci siamo trovati molto bene con questa scelta estetica, che probabilmente ci sentivamo di padroneggiare avendo una formazione di fotografi, ma quando abbiamo iniziato il nostro secondo film, *Babooska*, ci siamo subito resi conto che per raccontare il mondo sempre in movimento del circo non potevamo usare lo stesso metodo messo in atto con i contadini russi, così per necessità ci siamo caricati la macchina in spalla e abbiamo iniziato a seguire questa adolescente cresciuta sempre in viaggio. E da lì è iniziato un lungo percorso anche per noi.
Rainer Frimmel: Appoggiare di nuovo la camera a terra, ma soprattutto tornare al documentario puro, è stata una grande gioia per noi: perché nel cuore siamo sempre stati dei documentaristi. Quello che ci interessa è arrivare all'essenza dei personaggi che coinvolgiamo nei nostri film, per farlo dobbiamo prima di tutto ascoltarli. Così con *Notes from the Underworld* abbiamo ridotto al minimo ogni distrazione, ancora di più di quanto era avvenuto nel nostro primo film (in cui eravamo maggiormente inconsapevoli di quanto stavamo facendo): qui abbiamo deciso di girare in bianco e nero, con la camera perlopiù fissa, lasciando fuori il paesaggio. Sono tutte scelte per spingerci in profondità nella scoperta dei protagonisti del film.

In effetti *Notes from the Underworld* è il vostro film più rigoroso in cui ogni scelta stilistica si percepisce in una maniera importante: mi ha incuriosito soprattutto l'uso del sonoro, che non isola le testimonianze dei protagonisti rispetto all'ambiente, ma al contrario ci fa molto sentire se avvengono in un luogo pubblico.

TC: Riteniamo che i personaggi che filmiamo debbano essere protetti, sentirsi sicuri, raccontarsi nel luogo in cui si sentono a casa: il luogo familiare di questi uomini soli spesso è il bar, così li abbiamo sempre incontrati lì. Abbiamo studiato un angolo che ci permettesse anche di realizzare un'inquadratura che ci soddisfaceva esteticamente, ma abbiamo deciso di lasciare tutti i rumori che rendono vivo l'ambiente, anche se è fuori campo.
RF: Volevamo che lo spettatore potesse avere la percezione di sedersi al tavolo con questi personaggi per farsi raccontare la loro storia, come succede con un compagno di bevute. Sarebbe stato impossibile creare un'atmosfera simile in studio, senza l'ambiente sonoro e la vita che scorre anche alle spalle della camera.

Anche voi vi siete seduti in un bar per incontrare Kurt Girk e Alois Schmutzer? O il vostro interesse per la piccola mala viennese degli anni Sessanta è nato prima di conoscerli?

TC: Da quando lo conosco, Rainer è appassionato di personaggi e storie dell'underground viennese, gente scappata rocambolescamente di prigione, piccoli truffatori diventati leggendari, scaltri giocatori di carte. All'inizio per me era un tema distante, poi ho iniziato a trovare interessante la vicenda di Alois, un giocatore di carte ricordato come un gangster, ma è stato veramente difficile risalire a qualcuno che lo conoscesse e ci volesse mettere in contatto con lui. Alla fine, il tramite è stato il cantante Kurt Girk, ma ci ha dato fiducia solo dopo anni che seguivamo i suoi concerti.
RF: Tra l'altro non ci ha dato l'indirizzo di Alois, ci ha solo detto che tutte le settimane andava a un certo mercato e che potevamo trovarlo lì: "Lo riconoscete perché ha le mani grandi!" ci ha detto. Così sono andato e guardavo le mani di tutti, finché in effetti non l'ho riconosciuto. Ma ci è voluta una grandissima pazienza.
TC: In effetti quando ci chiedono come realizziamo i nostri film, credo che la pazienza sia l'elemento fondamentale. Anche dopo aver trovato Alois non lo abbiamo subito filmato: siamo usciti con lui, abbiamo chiacchierato, ci siamo fatti raccontare tante volte la sua vita prima di accendere la mdp. Spesso non si sa che una testimonianza non è migliore la prima volta che viene raccontata, perché ancora non abbiamo conquistato la fiducia di chi ce la sta dicendo: solo quando la si ripete più volte ci si addentra nei dettagli e diventa un racconto cinematografico.

Nel film riuscite proprio a far diventare la parola azione, anche nei momenti più difficili da tirare fuori, come la dura infanzia dei protagonisti vissuta durante la guerra. Iniziare dalle macerie dell'Europa è molto importante per contestualizzare le vite di questi personaggi che sembrano uscire da un film di Melville.

RF: Volevamo andare al di là dello stereotipo della malavita locale degli anni Settanta, per capire meglio chi fossero queste persone. Erano bambini negli anni Trenta e Quaranta del Novecento, hanno vissuto l'avvento del Nazismo, la guerra, la crisi prima della ricostruzione: sono stati allevati nella violenza. Per noi era molto importante sottolineare come la guerra sia indelebile nella vita delle persone.

Il film si conclude con un epilogo a colori: quando avete deciso di dare questa svolta al finale?

TC: Eravamo sicuri di voler legare la dimensione del racconto, e del passato, al b/n, in modo che l'occhio non si distraesse nel cercare dettagli, ma tutta l'attenzione restasse sulla parola. Poi ci siamo resi conto che sarebbe stato bello finire al presente, reinserendo i nostri protagonisti nelle loro vite quotidiane: il colore in questo senso aumenta il realismo dell'immagine come il movimento che è sottolineato nelle inquadrature finali.

Era da tempo che non tornavate a un'idea così pura di documentario: dal vostro incontro con il circo, in *Babooska*, avete iniziato a inserire gradualmente elementi di finzione. Rivedendo questo film, si ha la percezione che sia come uno studio di un mondo che avreste lungamente esplorato in seguito. Quando avete sentito che era solo il primo passo?

RF: *Babooska* per noi è stato già il passo tra documentario e qualcosa d'altro, di più complesso: girando in pellicola, solo noi due come troupe, ci siamo subito resi conto che sarebbe stato molto difficile riuscire a ottenere qualcosa di convincente. Ogni bobina sono 11 minuti di girato e ne avremmo sprecata tantissima se non eravamo in grado di dare ai nostri protagonisti delle piccole linee guida. Così prima siamo stati 6 mesi con loro senza girare, poi siamo tornati con la mdp e in un mese abbiamo girato solo 2 ore di materiale in pellicola. Ma era già precisissimo e così siamo andati avanti, trovando a ogni bobina un tema da sviluppare con la collaborazione di Babooska e gli altri.

Fin da principio la drammaturgia del film si incentrava su di lei?

TC: Avevamo incontrato il mondo del circo per un lungo reportage fotografico sui circhi in Italia e Austria e in quel momento avevamo già conosciuto tutti, sia la coppia fenomenale di Patty e Walter sia splendidi artisti come Arthur Robin, ma per iniziare non volevamo qualcuno di eccezionale piuttosto qualcuno in grado di portarci nella quotidianità del circo. Per questo ci piaceva Babooska, una ventenne che ci aveva stregato per la sua totale assenza di utopia: l'avevamo incontrata tredicenne e ci aveva colpito come noi, dieci anni più grandi di lei, eravamo pieni di sogni mentre lei era ancorata a problemi quotidiani. Così abbiamo pensato fosse la nostra protagonista per raccontare un altro versante del mondo circense, al di là dell'immaginario fatto solo di lustrini e stravaganze.

Tizza Covi, Rainer Frimmel
That's All

C'è una perfetta assonanza tra la dimensione circense che avete scelto di seguire e il lavoro che fate: il vostro è un cinema marginale, rispetto sia al contesto italiano sia a quello europeo, e "familiare", nel vostro essere solo voi due sul set. Queste pratiche si specchiano con quello in cui credono le persone che filmate: portano avanti un progetto, il circo, che è un'arte marginale e familiare. Come è iniziato questo doppio rispecchiamento?

TC: In effetti è stato un vero e proprio rispecchiamento. Conoscevamo Roma, ma non il quartiere di San Basilio, dove abitano queste persone che lavorano con fatica ma hanno dei rapporti umani incredibili. Ci hanno talmente affascinato che abbiamo cercato un modo per restare con loro: guardando la vita degli artisti dietro le quinte, si è accesa una passione che è continuata a lungo. Inoltre, il nostro modo familiare di fare film, il nostro essere in due e abitare nell'ambiente in cui scegliamo di girare, è stato pienamente capito e accettato dai circensi. In questi anni ci hanno fatto un grande dono, permettendoci di far parte della loro famiglia: non è per nulla scontato, noi restiamo pur sempre "gaggi", quelli di fuori.
RF: E poi abbiamo un grande amore per i margini, no? Così abbiamo provato a immaginare un metodo giusto per fare finzione ma usando il documentario, qualcosa che potesse essere in dialogo con la loro marginalità che è diventata anche la nostra. Comunque, tra noi e loro sono subito apparse delle chiare somiglianze: entrambi viviamo nella speranza che venga il pubblico! Una condizione comune tra circo e cinema indipendente...

Torna nei film l'attesa di un pubblico che è sempre più sparuto, per contro il momento dell'esibizione si oppone nel vostro cinema alla ricerca interiore di sé, che spesso si connette all'infanzia.

TC: I nostri sono tutti film sull'infanzia, e non soltanto perché i bambini sono spesso tra i protagonisti ma perché cerchiamo di svelare i personaggi attraverso lo specchio dell'infanzia. In *Babooska* la condizione scolastica viene presa in considerazione attraverso la piccola Azzurra, che deve cambiare scuola e amici ad ogni spostamento, ma già *La pivellina* lavora su più piani: non solo raccontando dell'abbandono di Asia ma anche quello vissuto veramente dal quattordicenne Tairo e le sue difficoltà d'integrazione scolastica, oltre a far affiorare il passato di Patty, così come in *Der Glanz des Tages* il viaggio di Walter è compiuto per superare un doloroso ricordo di bambino.

Più di tutti, *La pivellina* si riconnette a questo tema, anche grazie alle due incredibili protagoniste del film, la piccola Asia e la veterana Patty. Come avete lavorato con loro in questo canovaccio di finzione?

TC: *La pivellina* è il nostro vero passaggio alla finzione: volevamo far conoscere questo mondo su cui ci sono molti pregiudizi, tra cui proprio quello che i gitani rubino i bambini. Abbiamo deciso di partire da questa provocazione, ribaltandola: qualcuno "affida" una bambina a Patty e Walter. Da questa idea abbiamo costruito una narrazione, giorno per giorno, girando la storia in maniera cronologica: era l'unico modo di realizzare il film perché essendo solo in due sul set non potevamo fare l'edizione e, dall'altra parte, era l'unico modo per ottenere che Asia e Patty costruissero gradualmente un legame. A una bambina di due anni non puoi imporre cosa dire: non mi sarei mai aspettata arrivasse a preferire Patty a sua madre (seppure per gioco), ma così è successo e da lì nasce una delle sequenze più toccanti del film, puramente documentaria! Del resto con lei abbiamo lavorato molto: la conoscevamo da quando era nata, conoscevamo le sue reazioni di fronte alle diverse situazioni così abbiamo imparato a metterla nelle condizioni che la portassero ad avere emozioni simili a quelle che suscitava la nostra storia, ma senza mai forzarla.
RF: Inoltre, i suoi genitori si fidavano totalmente di noi e non stavano sul set, altrimenti sarebbe stato più difficile ricreare la situazione. Tizza è stata molto paziente: è riuscita persino a far addormentare la bambina fuori casa, una delle sfide più difficili.
TC: E poi c'è Patty, che per noi ha una carica pari a Anna Magnani. Lo penso da quando l'ho incontrata la prima volta: è una persona così speciale che mi ha spinto a voler spezzare i pregiudizi che gravano su questo mondo.

So che vi ripartite il lavoro sul set tra immagine di Rainer e suono di Tizza, ma non deve essere semplice gestire una drammaturgia in continua evoluzione. Come fate?

TC: Abbiamo sempre un canovaccio di una ventina di pagine, ma pensiamo che la vita sia molto più interessante di una sceneggiatura. Ogni sera prima di girare adeguiamo quanto abbiamo scritto sulla base di a quello che succede ai nostri protagonisti. Ad esempio, per restare su *La*

Tizza Covi, Rainer Frimmel
The Shine of Day

pivellina: se Tairo è stato picchiato a scuola e chiede a Walter come difendersi, capiamo velocemente che può essere qualcosa che restituisce il loro rapporto, ma anche quello con la società in cui vivono, così lo includiamo nel film. Si deve avere il talento per riconoscere velocemente cosa è più importante e cosa si può sacrificare della sceneggiatura.
RF: Poi non siamo sempre d'accordo. Io cerco più il documentario, Tizza è più attenta alla drammaturgia (utile al montaggio, che fa sempre lei), ma è proprio attraverso questa dialettica tra di noi che prende vita la forma particolare dei nostri film.

Quello che mi stupisce del vostro cinema, è la totale attenzione che dedicate ai personaggi rispetto ai luoghi in cui vivono. Anche se nelle vostre interviste parlate spesso del quartiere di San Basilio in realtà è solo filtrato attraverso Patty e Walter.

TC: Per noi, anche a livello visivo, il centro è sempre il personaggio attraverso cui facciamo intuire il luogo in cui abita, ad esempio mostrando i gesti che fa ogni giorno per vivere. Inoltre, cerchiamo di aprire la drammaturgia attraverso azioni che possano offrire un'idea dell'ambiente sociale che circonda la comunità dei personaggi. Alcuni dicono che abbiamo una drammaturgia frammentaria, ma noi non crediamo alle formule hollywoodiane che sono così lontane dalla nostra esperienza quotidiana.

Ora diversi registi usano la pellicola al posto del digitale, scelgono come soggetti comunità con cui costruire una narrazione, si sentono più vicini a un metodo che incroci documentario e finzione, ma quando avete iniziato eravate un'eccezione e non solo nel panorama italiano. Che riferimenti avevate in testa?

TC: Lo stile di ogni autore arriva dal suo cuore: per noi sarebbe impossibile realizzare dei film diversi da quelli che facciamo. Come abbiamo spiegato, il nostro metodo nasce da chi siamo noi, dal fare dei film in due, dal voler seguire e stare con i nostri personaggi. È un metodo che ci dà soddisfazione e continua a interessarci.
RF: Questo non esclude avere dei riferimenti, ovviamente. Se vado al cinema e vedo un film neorealista colpisce molto una persona con la mia sensibilità e il mio immaginario: *Sciuscià* di Vittorio De Sica e *Mamma Roma* di Pier Paolo Pasolini sono state visioni imprescindibili, ma anche l'immaginario di Federico Fellini ci ha formato. Comunque più vediamo film, più scopriamo che anche in epoche e contesti diversi c'è chi ha lavorato in maniera differente, come Tod Browning con *Freaks* (1932), che è stato un'ispirazione per il mondo del circo, o Jacques Becker con *Il buco* (1960), girato con veri carcerati, o ancora *La ballata di Stroszek* (1976) di Werner Herzog.

All'interno della vostra quadrilogia sul circo, *Der Glanz des Tages* è il film in cui si sente maggiormente l'impianto finzionale. Era nei vostri piani fin dall'inizio lo slittamento verso una composizione sia visiva che narrativa più formale rispetto ai film precedenti?

TC: Il film in effetti non nasce dalla volontà di raccontare Philipp Hochmair, che era un nostro amico attore teatrale. Ci faceva impressione come il suo lavoro potesse portarlo lontano dalla vita ed essere a tratti estremamente alienante. Un'antitesi rispetto a quello che avevamo vissuto nella comunità circense. Inoltre, ci dispiaceva che Walter fosse realmente dovuto partire per una tournée a metà delle riprese de *La pivellina* e quindi ci interessava approfondire il suo personaggio. Poi a Vienna avevamo incontrato Victor, un immigrato irregolare che era rimasto solo con i figli perché la moglie era rientrata per un funerale nel suo paese. Tre uomini e tre solitudini che potevano trovare insieme una via d'uscita. Il film ha un lato spiccatamente documentario, che è più evidente nel viaggio solitario di Walter alla ricerca del maestro che lo punì quando era bambino: lì ci siamo concessi dei tempi diversi, più dilatati. Però rispetto al solito ci siamo trovati a scrivere una sceneggiatura più serrata, anche perché il film prevedeva meno aperture rispetto agli altri, svolgendosi prevalentemente all'interno di tre appartamenti. E soprattutto è l'unico nostro film in cui abbiamo portato i protagonisti a recitare in spazi che non erano loro, neppure Philipp abitava nell'appartamento usato per il film e questo non ci è particolarmente piaciuto.

È un trucco di magia a superare le barriere tra i Paesi. Lo avevate scritto o è un regalo di Walter?

TC: Non facciamo mai leggere la sceneggiatura a nessuno dei nostri attori, raccontiamo loro solo scena per scena cosa accadrà, cinque minuti prima di girare. Abbiamo notato che meno possono provare da soli, meglio rendono di fronte alla mdp. In sceneggiatura c'era scritto che Walter partiva per recuperare la moglie di Victor, ma come riusciva a farlo era qualcosa che noi ci aspettavamo da lui: in effetti così è stato, e lui ha introdotto nel film la cassa a doppio fondo per riportare a casa la mamma dei due bambini.

Che sono i vostri figli, giusto?

TC: Sì, ma solo perché non ce la sentivamo di far rivivere il trauma della perdita della mamma ai figli di Victor. C'è un chiaro limite rispetto a cosa puoi far interpretare (e dunque rivivere) a dei bambini. I nostri avevano la stessa età, e potevano prestarsi a questo film.

La famiglia del circo ritorna in maniera prepotente in *Mister Universo*, un film per costruzione e temi gemello a *La pivellina*. Quando avete capito che dovevate seguire ancora la via del circo?

TC: Io nego che abbiamo fatto tanti film sul circo: *Babooska* è un film sulla vita quotidiana di chi è nomade, *La pivellina* è un film sulla borgata romana, *Der Glanz des Tages* è sul teatro e, infine, *Mister Universo* è il vero film sul circo. Siamo arrivati a realizzarlo per una promessa fatta a Tairo quando aveva quattordici anni, ma anche perché volevamo realizzare un film su Arthur Robin, che abbiamo visto esibirsi per la prima volta vent'anni fa. In realtà il ferro, l'amuleto portafortuna del film, è nostro: lo ha piegato nel suo show e ce l'ha regalato: lo conserviamo ancora a Vienna, dove abitiamo, ed è sacrosanto. L'idea farlo diventare protagonista di un nostro film l'abbiamo da allora, poi siamo tornati a cercarlo, come ha dovuto fare Tairo nel film.

In un momento de *La Pivellina* si diceva che i leoni di Tairo stessero crescendo: la morte dei leoni è un espediente drammaturgico o un fatto reale da cui siete partiti?

TC: Ci piaceva raccontare la crisi dell'adolescenza non solo come qualcosa d'interiore. Allora abbiamo aspettato che i leoni invecchiassero: poi improvvisamente abbiamo sentito Tairo e un leone era morto; gli altri voleva cambiarli prima di partire per un lavoro in Ucraina. Era un momento cruciale, in cui non potevamo ritardare oltre l'inizio delle riprese. Siamo partiti senza sapere se avessimo avuto i soldi per portare a termine il progetto, inoltre sarei stata pure infortunata (mi ero rotta il tendine d'Achille dieci giorni prima), però ce l'abbiamo fatta. Qualche volta si deve essere testardi per ottenere qualcosa.

Ci interessa capire da cosa è composto il canovaccio da cui siete partiti e che avete proposto a Tairo per Mister Universo.

TC: L'idea era compiere un viaggio alla ricerca di Mister Universo: il nostro intervento, per essere efficace, deve restare minimo. Più piccola è la storia, meglio possiamo mostrare e dare spazio alle cose quotidiane. Abbiamo una predilezione per i piccoli gesti che normalmente non si notano e che si dice che al cinema annoino. Comunque, rispetto alla storia che abbiamo raccontato all'inizio a Tairo, più o meno è rimasta la stessa. Abbiamo pensato il film come attraversato da tantissimi movimenti controcorrente: abbiamo questa strada dove tutto sale, abbiamo Tairo che cammina contro il flusso della processione, abbiamo la candela che va contro la corrente del fiume, abbiamo Wendy che piega il suo corpo contro quella che dovrebbe essere la spina dorsale normale.
RF: Dobbiamo però far notare che nessun dialogo è scritto, i nostri film si nutrono delle cose che succedono per caso. Specialmente nei dialoghi, abbiamo bisogno di persone che hanno questa voglia di mettere la loro vita in parole e che hanno il coraggio di farlo a modo loro.

Come è cambiato il rapporto con Tairo rispetto a *La Pivellina* in cui era un bambino? Siete tornati a filmarlo in un momento veramente complesso della sua vita: come adolescente ha molta attenzione all'immagine di sé, quindi è forse più problematizzato di fronte alla camera, oppure no?

TC: È stato il nostro primo pensiero! Temevamo anche che Tairo avesse delle grandi aspettative sul film e che si comportasse diversamente con noi, ma fortunatamente non è stato così. Siamo così in intimità con lui, lo conosciamo sin da bambino, e alla fine non è stato diverso dalle altre volte. Il bello di Tairo è il suo essere poco prevedibile: ci piace tantissimo, può essere molto provocante, può essere dolcissimo, può essere più scontroso, questa suo essere imprevedibile lo rende perfetto di fronte agli altri personaggi con i quali deve entrare in dialogo.

La storia con la contorsionista Wendy partiva dalla realtà?

TC: No, abbiamo cercato noi una fidanzatina per Tairo. Quando facevamo le ricerche, abbiamo incontrato Wendy e ce ne siamo innamorati subito: bella e dolcissima, recita anche molto bene. Ma la cosa che ci ha convinto era la sua superstizione, stavamo cercando qualcuno che lo fosse e portasse nel film questo aspetto. Un esempio di come "rubiamo" dalla realtà sta nel fatto che avevamo scritto che Wendy indagava sul proprio futuro attraverso le carte. Avevamo anche scelto una cartomante, ma Wendy ci ha fatto scoprire che è sempre la cartomante ad andare nelle case. Perciò abbiamo usato la sua vera cartomante: in fin dei conti adattiamo sempre la storia ai nostri protagonisti per non essere troppo lontani dalla loro vera vita.

Tizza Covi, Rainer Frimmel
Mister Universo

Quando Tairo incontra Mister Universo, l'impressione è che fosse una sorta di Dorothy nei confronti dell'omino che sta dietro il mago di Oz. Per tutto il film si attende e si narra dell'uomo più forte del mondo e quando finalmente arriva quasi non ci si accorge che è lui, invece ha comunque un potere grandissimo da offrire a Tairo.

TC: Esattamente. E sai cosa ci piace tantissimo in questa scena? Tairo non lo aveva più visto da quando era bambino, quindi è cento per cento documentario: quando lo incontra, quasi non lo riconosce ma poi il viso gli si illumina, come se fosse ancora innamorato di lui, anche se è un vecchietto. Poteva non interessargli più, rimanere deluso, e invece come era contento di potersi allenare con lui! Una volta tanto è andata come l'avevamo scritta e immaginata.
RF: Ma ci sono stati diversi momenti accolti dalla realtà nella parte finale del film: ad esempio la scena in cui Tairo entra in casa di Arthur Robin (alias Mister Universo) e riesce a riparare il guasto all'impianto dell'acqua è un fatto che non potevamo prevedere. E la moglie di Arthur che gli dice: "Ti ha mandato Dio". Quando è avvenuto abbiamo capito che era un momento chiave del film.
TC: Arthur Robin è un uomo veramente molto modesto. Per noi è stato un grande regalo il fatto che abbia accettato di fare il film, lo abbiamo cercato per tanto tempo e lui ci ha riflettuto molto. Era un uomo conosciuto, bello, e tante produzioni cinematografiche volevano lavorare con lui negli anni '60 e '70, ma nel circo, avendo un contratto, non si poteva assentare per mesi dal lavoro ed essendo molto corretto non aveva mai voluto. Era un rischio farsi vedere ora, da anziano, ma penso che abbia accettato perché ci conosceva a tal punto da darci fiducia.

Pensate di aver esaurito il vostro sguardo su questo mondo?

TC: Assolutamente si, *Mister Universo* è il nostro primo film in cui alla fine si trova qualcosa, gli altri hanno tutti un finale aperto, qui invece Robin trova il ferro o lo trova Wendy e c'è una vera e propria fine. Questo è un segno: abbiamo trovato una fine.

A livello globale si sente molto dire che il cinema commerciale è ormai passato al digitale però molti tra gli autori della vostra generazione e quelli più giovani stanno in realtà tornando alla pellicola.

RF: A noi piace lavorare con la pellicola, crea un'attenzione particolare nel momento delle riprese e stabilisce un rapporto più concreto con l'immagine e con il tempo. Siamo molto dispiaciuti che tante persone abbiano perso il proprio lavoro nel mondo dei laboratori della pellicola (a loro abbiamo dedicato *Mister Universo*), che purtroppo diminuiscono di anno in anno. È un grande peccato che una conoscenza così approfondita vada persa per sempre perché questa gente ha un'esperienza che andrà perduta...
TC: Al nostro sesto film che facciamo in pellicola, crediamo tra l'altro sia il modo più economico: è vero, bisogna girare poco materiale, però poi abbiamo una qualità ottima, non bisogna più farci niente. La post-produzione è molto più facile che in digitale ed è il nostro modo di lavorare. Noi vorremmo continuare così e speriamo che un po' di laboratori riescano a proseguire questa attività.

Tizza Covi, Rainer Frimmel
Babooska

Da sempre producete i vostri film con la vostra società, la Vento Film. Come ci riuscite?

RF: Fortunatamente in Austria esiste un piccolo fondo che dà i soldi a film non commerciali: al massimo si ottengono 100.000 euro ma si ha una totale libertà, così è diventato essenziale per tanti filmmaker austriaci. Credo che sia la miglior maniera per iniziare, per trovare senza pressioni il proprio stile. Per noi è stato così: avere massima libertà sul set è la cosa più importante e non si traduce nell'assumere una troupe numerosa ma nel poter spendere due giorni senza girare, solo pensando a come si possa migliorare il proprio film. Questa libertà non la vogliamo perdere, qualche volta facciamo anche un passo più lungo della gamba perché in due sul set è dura però ti dà veramente l'impressione che puoi fare quello che vuoi. Poi il film non diventa mai come lo immagini, ti sorprende.

I vostri film sono testimonianza della forza di una comunità, persone ai margini che operano in maniera unita per una differente idea di società. Questa attenzione vi guiderà verso i prossimi mondi che andrete a esplorare?

Noi vogliamo prima di tutto trasmettere uno sguardo ottimista sulla vita, per questo ci soffermiamo sull'umanità e su persone che hanno scelto di seguire modalità di stare al mondo in via di sparizione, e per questo vogliamo dar loro una voce, vogliamo che sopravvivano attraverso i nostri film. Ci interessano le minoranze perché sono sempre vittime dei pregiudizi, perché sono fuori da ogni lobby di potere: idealmente quello che ci muove a fare cinema è l'idea di mettere gli spettatori di fronte a una visione neutra, che possa farli interrogare in maniera più profonda sugli altri e di conseguenza sulla propria mentalità. Per ora stiamo preparando due film che hanno a che fare con il mondo dello spettacolo, la storia di un vecchio bluesman a Vienna e quella di un'attrice a Roma. Ci sono tante bugie da svelare anche in questo ambiente.

THE SPLENDOUR OF LIFE:
A CONVERSATION WITH TIZZA COVI AND RAINER FRIMMEL

CURATED BY DANIELA PERSICO

Organising a retrospective of your films today creates a perfect geometry with respect to your artistic career. The series of works with which you delved into the circus community (*Babooska*, *La pivellina*, *The Shine of the Day*, and *Mister Universo*) is marked off by your first film, *Das ist alles*, and the latest one, *Notes from the Underworld*, which feature precise similarities. The latter films are based on interviews, draw from an underlying Germanophone culture (the German exiles in Russia, and the mob in 1960's Vienna), and are focused on people who are considered outcast. Did you conceive *Notes from the Underworld* as a comeback? And when did you understand that using the fixed camera was important, just like in your debut film?

Tizza Covi: *Das ist alles* was born out of the school of photography, it was our first experiment with cinema: we had gone for two summers to this small village in Russia and had made a series of portraits and photographs in the houses of these people. We had done several exhibitions of our research, but we felt like something was missing: their stories, which had moved and amused us, were written in the photo captions, or we told them to the visitors. Then we thought that collecting the memories of our 'photographic subjects' was the best way to complete the exhibition. This is how the film was conceived, like a talking photograph made of static shots. We felt at ease with this aesthetic choice, which we probably commanded because of our background as photographers, but when we got to our second film, *Babooska*, we realized that to depict the constantly moving world of the circus we could not use the same method as with the Russian farmers. Therefore, out of necessity, we loaded the camera on our shoulder and began to follow this teenager who had grown up travelling constantly. And from there we also set off for another journey.
Rainer Frimmel: Placing the camera on the ground again, and above all going back to pure documentary, was a real joy, because in our hearts we have always been documentary filmmakers. We are interested in getting to the essence of the characters involved in our films, and to do that we need to listen to them in the first place. With *Notes from the Underworld*, we kept distractions to a minimum, even to a greater extent than in our first film (in which we were less conscious of what we were doing): here, we decided to shoot in black and white, with a mostly fixed camera, leaving the landscape out. All these choices are meant to help delving into and unravelling the characters of the film.

***Notes from the Underworld* is indeed your most rigorous film, in which every stylistic choice is perceived distinctly: I was intrigued especially by the use of sound, which does not isolate the characters' speech from the surrounding environment. On the contrary, the latter is very present if the interviews take place in a public place.**

TC: We believe that the characters we film should be protected, feel safe, and tell their story in a place where they feel at home. For these single men, the familiar place is often the café, therefore we have always met them there. We lined up a shot that would satisfy our aesthetic needs, but decided to leave in all the noises that make the environment alive, even though it is offscreen.
RF: We wanted the viewer to have the perception of sitting at the table with the characters and listening to their story, just as it happens with a drinking companion. It would have been impossible to create a similar atmosphere on a studio set without the acoustic environment and the life going on, including behind the camera.

So you too sat at a bar to meet Kurt Girk and Alois Schnutzer? Or did your interest in the Viennese small-timers of the sixties come up before meeting them?

TC: Since I first met him, Rainer has had an interest in the characters and stories of the Viennese underground, such as people who made spectacular jailbreaks, small-time swindlers who are now legend, sly card players. In the beginning, this theme was distant for me, but then I began to feel interested in the story of Alois, a card player remembered as a gangster. However, it was very difficult to find someone who knew him and was also available to act as a bridge towards him. In the end, the contact was the singer Kurt Girk, but he only trusted us after we followed his concerts for years.
RF: Among other things, he never gave us Alois' address; he only told us that he would go to a certain market every week and we would find him there. "You'll recognize him because he has big hands!" he said. So I went and looked at everybody's hands, until I actually recognized him. It took a lot of patience.
TC: In fact, when people ask us how we make our films, I believe patience is key. Even after finding Alois, we didn't film him immediately; we hung around, we talked, we had him tell us his life many times before turning on the camera. People are not always aware that a personal story is not at its best the first time you are told it, because we haven't yet conquered the trust of those who tell it. Only after several repeats do the narrators go into detail and does the story become a cinematic narrative.

In this film, you manage to transform speech into action, including in the most difficult moments to bring out, like the tough childhood the characters lived during the war. Departing from the ruins of Europe is very important to put the lives of these characters in context, as they seem to come out of a Melville film.

RF: We wanted to go beyond the stereotype tied to the local lowlife of the seventies, in order to better understand who these people were. They were children in the thirties and forties of the 20th century; they experienced the advent of Nazism, the war, the crisis before the reconstruction. They were brought up in the midst of violence. For us, it was very important to emphasize how the experience of war sticks in the life of the people.

Tizza Covi, Rainer Frimmel
That's All

The films ends on an epilogue in colour. When did you decide to give this twist to the ending?

TC: We had decided to link the dimension of storytelling, and of the past, to the black and white, so that the eye was not distracted by the details and the attention was focused on the words. Later on, we realised that it could be nice to end in the present, reinserting our heroes in their daily lives: in this sense, the realism of the image is enhanced by colour, just like movement, also emphasized in the last shots.

You hadn't taken up such a pure idea of documentary for a long time: since you entered the world of circus, with *Babooska*, you have gradually inserted elements of fiction. Rewatching that film, one perceives it is a sort of study of a world that you were going to explore thoroughly. When did you feel it was just a first step?

RF: For us, *Babooska* was a step beyond the documentary and toward something else, and something more complex: shooting with film stock, just the two of us as crew, we soon realized that it was going to be very difficult to obtain convincing footage. Each reel is 11 minutes' footage, and we were going to waste a lot of film stock if we didn't give our characters some guidelines. Therefore, we hung around with them for six months without filming, then we came back with the cameras, and in one month we only shot two hours' footage. However, this was already very precise, and we carried on like this. Each reel was to match a theme to be developed with the cooperation of Babooska and the others.

Was the film's dramaturgy focused on her from the outset?

TC: We bumped into the circus world thanks to a long photo reportage on circuses in Italy and Austria. By that time, we had already met all of them, including the phenomenal couple Patty and Walter and wonderful artists like Arthur Robin, but for the beginning we didn't want some exceptional character – we were more biased towards someone who could bring us into the circus daily life. This is why we liked Babooska, a twenty-year-old girl who fascinated us with her total absence of utopia. We first met her when she was thirteen, and we were struck by how we, ten years older than her, were filled with dreams, while she was so grounded in daily problems. So we thought she was the right heroine for another approach to the world of circus, beyond the glitter and extravagance of the common imaginary.

There is perfect assonance between the circus theme that you decided to explore and the work that you do: you make a marginal cinema with regard to the Italian and European context, and you preserve a family dimension, since it's just you two as crew. These practices mirror what the people you film believe, i.e., they too carry on a project, the circus, that is a marginal art with a family dimension. How did this game of mirrors begin?

TC: There actually is a mirror dynamic. We knew Rome, but not the San Basilio neighbourhood, where these people live and work with difficulty but nurture incredible human relationships. We were so fascinated by them that we found a way to be with them; looking at the artists' life from backstage, a passion was kindled that has lasted for a long while. Moreover, the family dimension of our film-making, the fact that it's the two of us and that we lived in the same environment that we chose to film, was fully understood and accepted by the circus people. In those years, they gave us a great gift, allowing us to be part of their family: this cannot be taken for granted, as we will always be outsiders, the "gaggi."
RF: And then we are in love with margins, aren't we? Therefore, we tried to imagine the right method to create a fiction but using the documentary, something that could establish a dialogue with their marginal quality that also became ours. And clear similarities between us and them soon appeared: we both live hoping for the audience to come! A condition shared by the circus and indie cinema.

A recurring theme is the wait for an ever more meagre audience, whereas the moment of the performance is counterpointed in your cinema by the inner research of the self, that is often connected with childhood.

TC: All our films are on childhood, and not only because there are often children among the main characters; we try to disclose the characters by way of the mirror of childhood. In *Babooska*, the school dimension is discussed by way of little Azzurra, who has to change schools and friends at each relocation, whereas *La pivellina* operates on more levels: it describes not only the abandonment of Asia, but also the one experienced for real by fourteen-year-old Tairo, including his struggle to fit in at school; the past of Patty also resurfaces. In the same way, in *The Shine of the Day* Walter embarks on a journey to overcome a painful childhood memory.

***La pivellina* explores this theme more than the other films, also thanks to the two incredible stars, little Asia and veteran Patty. How did you work with them in this canovaccio of fiction?**

TC: *La pivellina* is our true passage to fiction. We wanted to raise awareness of this world burdened by many prejudices, including precisely the common knowledge that gypsies steal children. We decided to depart from this provocation and reversed it: someone 'entrusts' a baby girl to Patty and Walter. A narrative was built upon this idea, day by day, shooting the story chronologically; it was the only way to make the film because, being just the two of us, we could not take care of the continuity and, on the other hand, it was the only way to have Asia and Patty gradually bond. You can't tell a two-year-old baby what to say: I would never have expected that she would prefer Patty to her mother (even though it was for pretend), but it happened, and thence one of the most touching scenes in the film, a documentary shot! On the other hand, we had worked a lot with her: we had known her since she was born, we knew her reactions ahead of the different situations, so we learned to put her in a condition to elicit the same emotions as those needed in our story, without ever forcing her.
RF: Also, her parents trusted us completely and were not on set; otherwise it would have been more difficult to recreate the situation. Tizza was very patient, she even managed to get the baby asleep out of her home, one of the most difficult challenges.
TC: And then there's Patty! In our opinion, she has a charge as great as that of Anna Magnani. I've been thinking this since I first met her, she is such a special person that she drove me to want to break down the prejudice which this world suffers from.

Tizza Covi, Rainer Frimmel
Notes From the Underworld

Tizza Covi, Rainer Frimmel
Babooska

What surprises me in your film-making is the total attention that you give to the characters with regard to the places in which they live. Even though, in interviews, you often discuss the San Basilio neighbourhood, the latter is only filtered through Patty and Walter.

TC: For us, also on a visual level, the core is always the character, through whom we see the place in which they live – for example, showing their everyday gestures. Moreover, we try to open the dramaturgy through actions that can give an idea of a social environment, which surrounds the community of the characters. Some say we have a fragmentary dramaturgy, but we don't believe in Hollywood formulas, so far from our daily experience.

Several film-makers now use film stock instead of the digital, choose communities as subjects with whom to construct a narrative, and approach film cross-cutting documentary and fiction – but when you began, you were an exception, not only on the Italian scene. Which were your landmarks?

TC: Each author's style comes from their heart. For us, it would be impossible to make films different from those we actually make. As we explained, our method is born out of who we are, the fact that it's the two of us making films, and wanting to follow and be with our characters. It is a rewarding method for us and it continues to be.
RF: This does not mean not having landmarks, anyway. Going to the cinema and watching a neorealist film is striking for a person with my sensibility and my imaginary: Vittorio De Sica's *Shoeshine* and Pier Paolo Pasolini's *Mamma Roma* were key viewings, but Federico Fellini's imaginary contributed too to our vision. The more we see films, the more we discover that throughout time and contexts there were people who worked in different ways, like Tod Browning with *Freaks* (1932), who was in inspiration as regards the circus world, or Jacques Becker with *Le trou* (1960), filmed with actual detainees, or yet Werner Herzog's *Stroszek – A Ballad* (1976).

In your circus tetralogy, *The Shine of the Day* is the film in which the fictional structure is more transparent. Did you plan on shifting toward a more formal visual and narrative composition from the outset?

TC: Actually, the film does not originate from our willingness to describe Philipp Hochmair, the stage actor who is our friend. We were impressed at how his job could lead him far from life and sometimes alienate him. It was the opposite of what we experienced in the circus community. Moreover, we were sorry that Walter had had to actually go on tour halfway through shooting *La pivellina*, therefore we were interested in exploring his character. Then, in Vienna, we met Victor, an illegal immigrant who was alone with his children because his wife had to go back to her country for a funeral. Three men and three solitudes that, together, could find a way out. The film has a distinctly documentary dimension that is more evident in the Walter's solitary journey in search of the teacher who punished him when he was a child: there, we gave ourselves a different, more dilated schedule. However, compared to our usual method, we had to write a tighter script, also because this film allowed for fewer openings than the others, taking place mainly inside three apartments. And above all, it is our only film in which we had the characters act in spaces that were not theirs; not even Philipp did actually live in the apartment used in the film, and we didn't particularly like this.

A magic trick wins over the barriers between countries – did you write this or is it a gift from Walter?

TC: We never have the actors read the script. We only tell them what is going to happen scene after scene, five minutes before shooting. We noticed that the less they rehearse on their own, the better they turn out in front of the camera. According to the script, Walter was to leave and pick up Victor's wife, but how he would do that was something that we expected from him. And so it was – he introduced in the film the false-bottom box to bring the two children's mother back home.

Tizza Covi, Rainer Frimmel
Mister Universo

Your children actually, right?

TC: Right, but only because we didn't feel like Victor's children should re-live the trauma of losing their mother. There is a clear limit to what you can have children interpret (and therefore re-live). Ours were the same age, and could lend themselves to this film.

The family of the circus comes back with a vengeance in *Mister Universo*, the twin of *La pivellina* in terms of construction and themes. When did you understand that you had to go back to the circus path?

TC: In my opinion, we didn't do so many films on the circus: *Babooska* is a film on the daily life of nomadic people, *La pivellina* is a film on a working-class suburb, *The Shine of the Day* deals with theatre and, last, *Mister Universo* is the actual film on the circus. We got to make it to fulfil a promise to Tairo when he was fourteen, but also because we wanted to make a film on Arthur Robin. We first saw a performance of his twenty years ago. The iron**, actually, the lucky charm of the film, is ours: he bent** it in his show and gave it to us. We still keep it in Vienna, where we live, and it's sacrosanct for us. We have had the idea of having him as the hero of a film since then. So we looked for him, as Tairo has had to do in the film.

In a moment in *La pivellina*, someone says that Tairo's lions were growing [old]: was the lions' death a dramaturgical trick or an actual fact that inspired you?

TC: We aspired to tell the crisis of adolescence not only in terms of interiority. So we waited for the lions to grow old; and then suddenly we heard from Tairo, a lion had died; he needed to swap the others before leaving for a job in Ukraine. It was a crucial moment, in which we could not delay the beginning of shooting – now or never. We started without even knowing whether we would have the money to complete the project; moreover, I was injured (had broken an Achilles' tendon ten days earlier), but we did it. At times, you need to be stubborn to achieve something.

We would like to know what the components of the storyline were, meaning the one that you submitted to Tairo for *Mister Universo*.

TC: The idea was to set out for a journey in search of Mister Universo. Our intervention, to be effective, must be kept to a minimum. The smaller the story, the better we can show and give room to the daily things. We have a predilection for the small gestures that are usually not noticed and are said to be boring at the cinema. However, the story remained more or less the same as the one we told Tairo in the beginning. We thought this film as something traversed by many crosscurrents – we have this road where everything climbs up, we have Tairo walking against the flow of the procession, the candle against the river current, and Wendy bending her body against what should be the normal spine.
RF: Notice should be taken that the dialogues are not written; our films are fuelled by things that happen by chance. Especially as far as the dialogues are concerned, we need people who want to put their life into words, and have the courage to do it their own way.

Tizza Covi, Rainer Frimmel
Notes From the Underworld

How was your relationship with Tairo affected compared to *La pivellina*, when he was a child-boy? You resumed filming him in a very complex moment of his life – as a teenager he is very sensitive about his own image. So was he more problematized in front of the camera or not?

TC: That was our first thought! We also feared that Tairo nurtured too many expectations from the film and therefore behaved differently with us, but this was not case, luckily. We are so intimate with him, we have known him since he was a child, so in the end it was no different. The thing about Tairo is he's scarcely predictable. We like this so much! He can provoke, he can be surly, but his being unpredictable makes him perfect opposite to other characters with whom he has to establish a dialogue.

Did the affair with contortionist Wendy reflect reality?

TC: No, we found a girlfriend for Tairo. Doing our research, we met Wendy and fell in love with her – gorgeous and so sweet, she is also good at acting. But the thing that convinced us was her superstition; we were looking for someone like this and who would bring this aspect into the film. An example of how we 'steal' from reality is that we wrote that Wendy investigated about her future reading cards, we even found a cartomancer, but Wendy told us that it's always the fortune teller who visits people at home. So we used her real fortune teller: in the end, we always adapt our story to our heroes, in order not to be too far from their real life.

Tizza Covi, Rainer Frimmel
The Shine of Day

When Tairo meets Mister Universo, the feeling is like he was a sort of Dorothy with the little man behind the Wizard of Oz. Throughout the film, we wait and we are told of the strongest man in the world and, when he finally arrives, we almost don't notice him – however, he offers Tairo a great power.

TC: That's right. You know what we like most in this scene? Tairo hadn't seen him since he was a child, so this is 100% pure documentary. When he meets him, he almost does not recognize him, but then his face lights up, as if he were still in love with him, even though he is now an old man. He could have lost interest, remain disappointed, and instead he was so happy to work out with him! Just for once, it went down like we had written and imagined.
RF: In the final part of the film there were several moments coming from reality: for example, the scene in which Tairo gets in the house of Arthur Robin (aka Mister Universo) and manages to repair the water system malfunction is a fact that we could not foresee. And Arthur's wife telling him, "God sent you." When it happened, we understood that this was going to be a key moment of the film.
TC: Arthur Robin is a really modest man. For us, his agreeing to do the film was a great gift. We looked for him for a long time, and he thought long and hard about this. He was a well-known, handsome man, and many film productions wanted to work with him in the sixties and seventies. But he was under contract with the circus, could not be absent from work for months, and being a decent guy he wouldn't accept. Letting himself be seen now as an old man was a risk for him, but I think he agreed because he knew us well and trusted in us.

Do you think your research into this world is exhausted?

TC: Yes, absolutely, *Mister Universo* is our first film in which we find something at the end, the others have an open ending. Here, instead, Robin finds the iron**, or Wendy does, and there is a proper end. This is a sign: we found an ending.

On a global level, mainstream cinema is said to have now shifted to digital, whereas many film-makers of your generation or younger are actually going back to film stock.

RF: We like working with film stock. As we said earlier, it creates a particular attention at the moment of shooting and establishes a more concrete relationship with the image and time. We are very sorry that so many people have lost their job in the field of film laboratories (we dedicated *Mister Universo* to them), which are decreasing from year to year. It's a real pity that such deep knowledge is lost forever, because these people's know-how will be forgotten....
TC: At our sixth film in film stock, among other things we believe it's even cheaper – it's true, you need to shoot less footage, but then the quality is very good, you don't need to do anything about it. Post-production is much easier than with digital, and it is our way. We would like to continue, hopefully some laboratories manage to carry on.

You have been producing your films with your company, Vento Film, since the beginning. How do you manage?

RF: Luckily, there is a small fund in Austria that allocates money to non-commercial films. You can get maximum 100,000 euros, but you have complete freedom, so it has become essential for many Austrian film-makers. I believe this is the best way to start, to find your own style without too much pressure. This is how it worked for us: having total freedom on shooting is the most important thing, it does not translate into a large crew but into spending two days without shooting, just thinking over how to improve your film. We don't want to lose this freedom, at times we may go out on a limb. Just the two of us shooting can be tough, but it really gives you the feeling you're doing what you want. And then the film never comes up like you imagined it, it surprises you.

Your films testify to the strength of a community, people at the margins of society who operate united toward a different idea of society. Will this attention guide you to the next worlds you are going to explore?

First of all, we want to convey an optimist outlook on life. This is why we dwell on mankind and people who choose to be in the world according to ways that are vanishing. This is why we want to give them voice, we want them to survive by way of our films. We are interested in minorities because they are always victim of prejudice, because they are outside of any power lobbies. Ideally, our *primum movens* in making films is the idea of placing the audience in front of a neutral vision that helps them question the others more deeply and, by consequence, question their own mentality. We are now preparing two films that have to do with the show business, i.e., the story of an old bluesman in Vienna and of an actress in Rome. So many lies have to be proved wrong in this world too.

Austria, 2001, 98', col.

Regia: Tizza Covi, Rainer Frimmel
Sceneggiatura: Tizza Covi, Rainer Frimmel
Fotografia: Rainer Frimmel
Montaggio: Tizza Covi
Suono: Christoph Amann
Produzione: Vento Film
Distribuzione: Sixpackfilm

Contatto: Sixpackfilm
@: office@sixpackfilm.com

TIZZA COVI, RAINER FRIMMEL

THAT'S ALL
DAS IT ALLES

Ritratti di famiglie in un interno: così si racconta la vita che scorre lentamente a Jasnaja Poljana, un piccolo villaggio russo nella regione di Kaliningrad, nell'ex Prussia nord orientale. Dopo il 1945, l'amministrazione sovietica popolò questa zona con persone provenienti da diverse repubbliche sovietiche. Tra questi nuovi coloni ci sono il signor e la signora Deis, provenienti dal Kazakistan, che, come i loro vicini, hanno cercato di trarre il meglio dalle nuove circostanze. C'è il signor Benz che costruisce aerei e trattori, e ci sono Nadia e Alexsej che vivono nella zona dagli anni Cinquanta. Gli abitanti del villaggio parlano della vita quotidiana, delle loro origini, delle loro speranze e dei loro ricordi. Su questo paese regna una sensazione di sradicamento e d'incertezza per il futuro, mentre fuori la natura prosegue instancabile il suo ciclo. Ripresi in eleganti inquadrature fisse, tanto da sembrare delle fotografie parlanti, i protagonisti si aprono nel manifestare una sensazione d'impotenza, ben lontana dallo spirito indomito del colono, ma più vicina a chi è stato una semplice pedina del potere. (d.p.)

Conversation Pieces: how to depict the lives that flow slowly in Jasnaja Poljana, a small Russian village in the Kaliningrad region, former north-eastern Prussia. After 1945, the Soviet administration populated this area with people from different soviet republics. Among the new colonists, there are Mr. and Mrs. Deis from Kazakhstan, who, like their neighbours, have tried to make their best of the new circumstances. Mr. Benz builds airplanes and tractors; Nadia and Alexey have lived there since the fifties. The village inhabitants talk of their daily life, their origins, their hopes, and their memories. The village is dominated by a feeling of displacement and uncertainty for the future, while outside the cycle of nature keeps going relentlessly. The characters, framed in elegant static shots reminiscent of talking photographs, open up and confess a sensation of helplessness, far from the fearless spirit of colonization and closer to feeling like a pawn in the game of power. (d.p.)

Austria, Italia, 2005, 100', col.

Regia: Tizza Covi, Rainer Frimmel
Sceneggiatura: Tizza Covi, Rainer Frimmel
Fotografia: Rainer Frimmel
Montaggio: Tizza Covi
Suono: Tizza Covi
Produzione: Vento Film

Contatto: Vento Film
@:contact@ventofilm.com

TIZZA COVI, RAINER FRIMMEL

BABOOSKA

Babooska ha vent'anni, un'energia infinita e al contempo non molti progetti per il futuro. La sua vita è legata al circo itinerante in cui lavora con i suoi genitori: ma gli spettacoli serali sono solo una piccola parte della sua vita da adolescente, presa tra il prossimo matrimonio della sorella maggiore, Naike, e i compiti da far fare alla sorellina, Azzurra. Mentre la sua roulotte si sposta di città in città, il tempo scorre veloce senza portare troppe risposte ai suoi interrogativi sul futuro. Seguendo per un anno la vita della giovane protagonista, la coppia di documentaristi realizza un'indagine sulla quotidianità dietro le scene del piccolo circo italiano: tra la chiusura della gente di provincia, sempre più distratta dai centri commerciali, e la difficoltà di una scelta di vita radicale, in perenne movimento, Babooska diventa l'emblema di una giovinezza troppo preoccupata dall'istante per potersi abbandonare ai propri sogni. Solo sulla scena si concede un sorriso, per quel pubblico da cui dipende la sua prossima mossa. (d.p.)

Twenty-year-old Babooska is filled with an infinite energy but cannot make many plans for the future. Her life is bound to the travelling circus in which she works with her parents. The evening shows are only a small part of her teenage life, caught between the upcoming wedding of her elder sister, Naike, and helping her little sister Azzurra do her homework. While her trailer moves from town to town, time goes by fast, without providing many answers to her questions about the future. Following the life of their young heroine for a year, the two film-makers conduct an investigation of daily life behind the scenes of a little Italian circus. Between the narrowmindedness of provincial people, ever more distracted by malls, and the difficulty of a radical life choice, always on the move, Babooska becomes the emblem of a youth too focused on the instant to abandon itself to dreams. She allows herself a smile only on stage, for the audience on whom her next move depends. (d.p.)

Austria, Italia, 2009, 100’

Regia: Tizza Covi, Rainer Frimmel
Sceneggiatura: Tizza Covi
Fotografia: Rainer Frimmel
Montaggio: Tizza Covi
Suono: Manuel Grandpierre, Sabine Maier, Bernhard Maisch
Produzione: Vento Film
Distribuzione: Films Distribution

Contatto: Films Distribution
@: info@filmsdistribution.com

TIZZA COVI, RAINER FRIMMEL

THE LITTLE ONE
LA PIVELLINA

La cinquantenne Patty trova una bambina di due anni, Asia, abbandonata nel giardino pubblico di fronte a dove è parcheggiata la sua roulotte. Convinta che la madre ritorni a prenderla al più presto, la donna porta a casa la piccola che alleva tra le preoccupazioni del compagno circense Walter e i guizzi di Tairo, quattordicenne che vive nel container accanto con la nonna. Così si ricrea una strana famiglia che per un po’ di tempo sopperirà a quella naturale della bambina. Partendo dalla diceria popolare che nel quartiere di San Basilio (sede di comunità nomadi e senzatetto) spariscano i neonati, la coppia di documentaristi ribalta lo stereotipo, facendo vivere a una bambina con una famiglia difficile un anno in una casa piena d’amore e d’accoglienza. Primo lungometraggio in cui i registi inseriscono un intero canovaccio di finzione entro cui far recitare i protagonisti, annettendo momenti rubati alle loro esistenze quotidiane. Un film magico, che vive dell’infanzia di Asia e Tairo, ma anche della trasparenza della coppia di anziani genitori adottivi, Patty e Walter. (d.p.)

Fifty-something Patty finds a two-year-old baby, Asia, abandoned in the public garden in front of her trailer park. Thinking that her mother will pick her up soon, the woman brings the little one home. She brings her up in spite of the worries of her partner Walter, also a circus performer, and the whims of fourteen-year-old Tairo, who lives in the adjacent trailer with his grandmother. A strange family is thus recreated, substituting for the child’s natural one for a little while. Departing from the common myth according to which babies disappear in the San Basilio neighbourhood (haunted by nomads and homeless people), the film-makers reverse the stereotype and have the little girl from a difficult family live in a welcoming home filled with love for a year. The first feature-length film in which their characters act within an entire fictional canovaccio that includes moments stolen from their daily lives. A magical film that draws from Asia’s and Tairo’s childhood, but also from the transparency of the middle-aged adoptive parents, Patty and Walter. (d.p.)

TIZZA COVI, RAINER FRIMMEL

THE SHINE OF DAY
DER GLANZ DES TAGES

Philipp Hochmair è un giovane attore di successo che lavora per i più importanti teatri di Vienna e Amburgo. Passa le sue giornate a imparare nuovi testi, a provare e a esibirsi, perdendo gradualmente il contatto con la realtà quotidiana. Ma quando il vecchio zio Walter, pecora nera della famiglia e circense squattrinato, suona alla sua porta, qualcosa rompe la sua dorata routine di cui inizia a sentirsi prigioniero. Soprattutto quando si ritrova ad affrontare la tragica sorte della famiglia che abita accanto a lui: Victor, un giovane padre con due figli piccoli, non riesce più a far rientrare in Austria sua moglie senza un permesso di soggiorno. Iniziato come un film su tre uomini soli, *Der Glanz des Tages* è una riflessione su come il teatro abbia perso il suo legame “esperienziale” per diventare un perfetto ingranaggio del mondo dello spettacolo. Solo il circo, con i suoi trucchi bric-à-brac può sfidare la burocrazia di una politica ormai sconnessa dal bene comune. Il film più scritto dei due autori è un dramma da camera illuminato dalla presenza sorniona e gentile di Walter Saabel (vincitore del Pardo d’argento a Locarno). (d.p.)

Philipp Hochmayr is a young successful actor who works for the most important theatres in Vienna and Hamburg. He spends his days learning new scripts, rehearsing, and playing, gradually losing touch with daily reality. When old Uncle Walter, the black sheep of the family and a penniless circus performer, knocks on his door, something breaks his golden routine by which he began to feel held prisoner. Especially when he has to deal with the tragic destiny of the neighbouring family, with Victor, a young father with two little children, who cannot let his wife back in Austria without a residency permit. Conceived as a film on three lonely men, *Der Glanz des Tages* is a reflection on how theatre lost its experiential value, becoming a perfect cog in the show business. Only the circus, with its bric-à-brac tricks, can challenge the red tape of politics disconnected from the common good. The most ‘written’ film of the two directors, a chamber play, enlightened by the crafty and gentle presence of Walter Saabel (winner of the Silver Leopard at Locarno). (d.p.)

Austria, 2012, 90’, col.

Regia: Tizza Covi, Rainer Frimmel
Sceneggiatura: Tizza Covi, Rainer Frimmel
Fotografia: Rainer Frimmel
Montaggio: Tizza Covi, Emily Artmann
Produzione: Vento Film

Contatto: Vento Film
@: contact@ventofilm.com

Austria, Italia, 2016, 90', col. e b/n

Regia: Tizza Covi, Rainer Frimmel
Sceneggiatura: Tizza Covi
Fotografia: Rainer Frimmel
Montaggio: Tizza Covi
Produzione: Vento Film
Distribuzione: Tycoon Distribution

Contatto: Vento Film
@: contact@ventofilm.com

TIZZA COVI, RAINER FRIMMEL

MISTER UNIVERSO

Tairo, giovane domatore di leoni, è in crisi: nonostante l'amore per la contorsionista Wendy, è preoccupato per le sue bestie che sono ormai molto anziane e stanno per morire. Quando perde il suo talismano, decide di intraprendere un viaggio attraverso l'Italia, da Roma a Milano, alla ricerca dell'uomo che glielo ha dato tanto tempo prima: il mitico Mister Universo, alias Arthur Robin. Solo lui potrà aiutarlo a decidere il suo destino. La coppia di registi torna a trovare il giovane Tairo, già co-protagonista de *La pivellina*, e confeziona un film basato su poche situazioni, estremamente semplici, che ben illustrino un passaggio d'età, una presa di distanza da madri e padri (reali o fittizi che siano) in favore di "un mago" che nonostante l'attuale debolezza fisica possa rinfrancare quella esistenziale del ragazzo. Come accade nel regno di Oz, la bufera che ha portato Dorothy lontano dal Kansas è pronta a riportarla a casa cambiata: senza alcun premio tangibile, ma con qualcosa che nessuno potrà più toglierle. (d.p.)

Tairo, a young lion tamer, is in a crisis: he is in love with contortionist Wendy, but is constantly worried about his animals, that are now old and could die any minute. When he loses his talisman, he decides to embark on a journey across Italy, from Rome to Milan, in search of the man who gave it to himself long ago – the mythical Mister Universo, aka Arthur Robin. Only he can help Tairo decide about his destiny. The two film-makers go back to work with young Tairo, former co-star of *La pivellina*, and make a film based on few, very simple situations that illustrate an age of passage: Tairo is distancing himself from mothers and fathers (whether real or fictional) looking for 'a wizard' who, in spite of the physical weakness, can refresh the boy's existential one. As was the case with the Land of Oz, the storm that took Dorothy away from Kansas is ready to bring her back changed, without any tangible prize, but with something no one can take from her. (d.p.)

Austria, 2020, 115', col.

Regia: Tizza Covi, Rainer Frimmel
Sceneggiatura: Rainer Frimmel
Fotografia: Rainer Frimmel
Montaggio: Tizza Covi
Produzione: Vento Film
Distribuzione: Austrian Film Commission

Contatto: Anne Laurent, Austrian Film Commission
@: anne.laurent@afc.at

TIZZA COVI, RAINER FRIMMEL

NOTES FROM THE UNDERWORLD
AUFZEICHNUNGEN AUS DER UNTERWELT

Nell'ambiente della malavita viennese degli anni Sessanta c'è un gran disordine. In un controverso processo il cantante Kurt Girk e il suo leggendario amico Alois Schmutzer devono scontare la loro vicinanza al gioco di carte illegale "Stoss" con una lunga pena. I carismatici protagonisti, ormai prossimi all'ottantina, si aprono in un appassionante racconto di questo periodo ormai lontano, in cui Vienna pullulava di gangster e allibratori, di rapine e scommesse, di bische e club malfamati. Sopravvissuti a un periodo difficile, i due uomini – circondati da qualche altro eccentrico testimone – rievocano con precisione chirurgica gli eventi del "sottomondo", incorniciati dai bar che oggi frequentano ed eternati da un rigoroso bianco e nero. Ogni parola diventa una chiave capace di aprire nuovi spiragli non soltanto sulle nebulose vicende del passato, ma anche su un'umanità nascosta dal buoncostume del presente. Un'appassionata lettera d'amore a una Vienna del passato che è anche un lucido ritratto sociale dell'Austria del dopoguerra.

The Viennese underworld of the sixties was quite messy. In a controversial trial, the singer Kurt Girk and his legendary friend Alois Schmutzer were sentenced to a long term of imprisonment for their involvement in the illegal card game "Stoss". The charismatic heroes, now pushing eighty, open up telling this old story, when Vienna was crowded with gangsters and bookmakers, filled with robberies and bets, gambling houses, and establishments of ill repute. Having lived through a period of hardship, the two men – along with some other eccentric witnesses – re-evoke the events of this literal underworld with surgical precision, framed in the cafés they currently haunt and eternalised in a rigorous black and white. Each word becomes a key to new windows into the hazy events of the past, but also the humanity hidden behind the public morality of the present. A passionate love letter to a Vienna of the past that is also a clear social portrait of post-war Austria.

ROMANIA – FACING THE PAST:
IL CINEMA DI RADU JUDE
THE CINEMA OF RADU JUDE

I Do Not Care if We Go Down in History as Barbarians

ROMANIA – FACING THE PAST: IL CINEMA DI RADU JUDE

A CURA DI ROBERTO MANASSERO

Quanto cinema c'è in un documento storico, in una fotografia ingiallita, in una lettera custodita, in una carta d'identità salvata da uno sterminio, in un museo che raccoglie cimeli, in una canzone popolare tramandata? E al contrario: quanta Storia s'annida in un film di finzione, in un documentario, in una voce che recita un testo, in una semplice immagine immobile o in movimento?
Da quando ha avviato il lavoro di scavo nel passato della Romania (almeno a partire dal 2015 con il terzo lungometraggio *Aferim!*), Radu Jude ha considerato il proprio cinema come uno spazio aperto alla riflessione sul rapporto fra verità e messinscena, memoria e ricostruzione. Il modello dichiarato è l'angelo della Storia di Walter Benjamin, con «il viso rivolto al passato» e la vista di un'unica, grande catastrofe «laddove davanti a noi appare una catena di avvenimenti». Dalla ricostruzione accurata di epoche lontane – come per l'appunto la Valacchia del XIX di *Aferim!*, terra di violenze feudali e di etnie mescolate, o la Romania anni '30 di *Inimi cicatrizate* (2016) – col tempo Jude si è dedicato a una meticolosa opera di montaggio di documenti d'archivio (per l'appunto fotografie, carte d'identità, lettere di vittime o familiari di genocidi ebraici), filmandoli e riportandoli al centro dell'inquadratura dall'oblio in cui erano precipitati. Il lavoro d'indagine e d'immaginazione si è fatto sempre più essenziale, con l'immagine filmica chiamata a racchiudere nei suoi bordi la profondità senza fine del passato.
In Țara *moartă* (2017) o *Ieşirea trenurilor din gară* (2020) ogni documento di civiltà – ogni attestato di riconoscimento civile di una persona – è in realtà un documento di barbarie. Nei volti e nelle voci degli ebrei del fronte orientale vittime di pogrom negli anni '30 e '40 si scorge la ferita di un popolo calpestato e l'ingiustizia di un potere che si tramanda di generazione in generazione, di sopruso in sopruso. Nei filmati di propaganda socialista recuperati in *Tipografic majuscul* (2020), e messi a confronto con una storia di dissidenza civile e di repressione, l'inevitabilità del progresso diventa invece una fantasia disperata, un crimine contro gli individui e contro la ragione.
Nel cinema di Radu Jude la tempesta della Storia è intrappolata nella fissità delle immagini, nello straniamento delle voci fuoricampo, nei formati stretti e nella staticità delle inquadrature, nell'involontaria autoparodia del potere (come evidenziato dal folgorante corto *Cele două execuții ale Mareșalului*, 2018): quello che chiamiamo silenzio è in realtà l'eco della tragedia.
Se talvolta si ode invece il tumulto del tempo – come nel film più complesso e stratificato di Jude, Îmi *este indiferent daca* în *istorie vom intra ca barbari* (2018), riflessione autocritica sul ruolo dell'artista in una società – questo appartiene alle contraddizioni del presente, alle infinite battaglie ideologiche di ogni epoca. Nell'Europa del XXI secolo, di cui la Romania è un banco di prova, lo scontro fra il recupero del passato e la rimozione, fra la veridicità dei fatti e la gratuità delle revisioni coinvolge la natura stessa del cinema, la sua missione di testimonianza. Nessuna immagine, secondo Jude, può dirsi fuori dalla questione o sentirsi assolta nella sua messinscena della realtà. In ciascuna di esse c'è l'impronta del passato, la premonizione del futuro.

ROMANIA – FACING THE PAST: THE CINEMA OF RADU JUDE

CURATED BY ROBERTO MANASSERO

How much cinema is there in a historical document, in a yellowed photograph, in a preserved letter, in an identity card saved from an extermination, in a museum that collects memorabilia, or in a passed-down folk song? And the opposite: how much history is hidden in a feature film, in a documentary, in a voice reciting a text, in a mere static or a moving image?
Since he began to delve into the past of Romania (at least since 2015, with his third feature, *Aferim*!), Radu Jude has considered his film-making like a space open to the reflection on the relationship of truth and fiction, memory and reconstruction. The declared model is Walter Benjamin's angel of history, with his face "turned toward the past. Where we perceive a chain of events, he sees one single catastrophe." Departing from the accurate reconstruction of past eras – such as precisely the 19th-century Walachia of *Aferim!,* i.e., a land of feudal violence and mixed ethnic groups, or the 1930's Romania of *Scarred Hearts* (2016) – over time Jude has devoted himself to a painstaking work of montage of archival materials (including photographs, identity cards, letters of Jewish victims or family members exchanged during the genocide), filming them and bringing them back to the fore after having fallen into obliviousness. This work of detection and imagination has become ever more essential, with the film image called upon to hold the boundless depth of the past within its boundaries.
In *The Dead Nation* (2017) or *Exit of the Trains* (2020), each document of civilization – each declaration of civil acknowledgment of a person – is in fact a document of barbarity. In the faces and the voices of the Jews from the eastern front affected by the pogroms in the 1930's and 40's we glimpse the wound of a downtrodden people and the injustice of a power handed down generation after generation, abuse after abuse. In the socialist propaganda footage of *Uppercase Print* (2020) juxtaposed to a story of dissidence and repression, the inevitability of progress actually becomes a desperate fantasy, a crime against individuals and reason.
In the cinema of Radu Jude, the storm of history is frozen in the fixity of the images, in the alienation of the voices over, in the narrow formats and static shots, in the involuntary self-parody of power (as is highlighted in the dazzling short *The Marshal's Two Executions*, 2018): whatever we call silence is in fact the echo of tragedy.
If, at times, you hear the tumult of time – as in Jude's most complex and layered film, *I Do Not Care If We Go Down in History as Barbarians* (2018), a self-critical reflection on the role of the artist in society – then it belongs to the contradictions of the present, to the endless ideological fights of all eras. In the Europe of the 21st century, in which Romania is a test bench, the clash between the recovery of the past and denial, between the truthfulness of facts and the gratuitousness of revisions involves the very nature of cinema, its mission as witness. No image, according to Jude, can opt out of this issue or feel absolved from its representation of reality. All images bear a trace of the past, the premonition of the future.

Radu Jude (Bucarest, Romania, 1977) si è laureato in cinema nel 2003 presso il dipartimento di regia dell'Università nazionale di teatro e cinema I.L. Caragiale di Bucarest. Attivo fin da subito in campo cinematografico, televisivo e pubblicitario, è stato assistente alla regia sui set di *Amen* di Costa-Gavras (2002) e *The Death of Mr. Lazarescu* di Cristi Puiu (2005), ha diretto un episodio della serie tv *In familie* (2002) ed esordito con i cortometraggi *Corp la corp* (2003), presentato a Clermont-Ferrand, e *Marea Neagră* (2004). Con il corto *Lampa cu caciula* (2006) ha vinto diversi festival internazionali (Sundance, Trieste, IndieLisboa) e nel 2009 ha presentato al Forum della Berlinale il primo lungometraggio *Cea mai fericită fată din lume*, riflessione sulla società rumena nell'era del consumismo. Il ritratto di un mondo familiare privo di punti di riferimento è proseguito nel successivo *Toata lumea din familia noastra* (2012), sempre presentato al Forum ed elaborazione del corto *Alexandra* (2006), e nel corto *O umbra de nor* (cm, 2013), presentato alla Quinzaine des réalisateurs di Cannes. La definitiva consacrazione è arrivata nel 2015, con la vittoria a Berlino dell'Orso d'argento per il miglior regista grazie al western picaresco *Aferim!*, prima incursione nella storia rumena e nel suo passato di violenze dimenticate. Nel 2016 ha poi vinto il Premio speciale della giuria del Festival di Locarno con *Inimi cicatrizate* (2016), tratto dall'omonimo romanzo dello scrittore rumeno di origine ebraica Max Blecher e ricostruzione del clima culturale degli anni '30. Il lavoro di ricerca sui pogrom contro la popolazione ebraica nel periodo attorno alla Seconda guerra mondiale (dominato in Romania dal governo fascista del generale Antonescu) ha segnato i successivi lavori di Jude, dedicati a sondare l'anima antisemita del popolo rumeno e a riflettere sul legame fra memoria e rimozione, immagini e Storia: *Țara moartă* (2017, presentato a Locarno e distribuito in Italia), resoconto delle persecuzioni contro gli ebrei sul fronte orientale prima e dopo l'alleanza della Romania con la Germania nazista; Îmi *este indiferent daca* în *istorie vom intra ca barbari* (2018, selezionato a Karlovy Vary e in Italia al Torino Film Festival), appassionante work in progress sull'allestimento a Bucarest di uno spettacolo sullo sterminio degli ebrei sotto il regime di Antonescu; *Cele Două Execuții Ale Mareșalului* (2018), riflessione linguistica sulla distanza fra immagine documentaria e messinscena; *Iesirea trenurilor din gara* (2020), diretto con Adrian Cioflâncă e ancora selezionato al Forum della Berlinale, racconto di storie familiari e personali cancellate dal pogrom di Iași del 1941. Alla Berlinale 2020 Jude ha inoltre presentato *Tipografic Majuscul*, analisi critica di un caso di dissidenza negli ultimi anni di Ceaușescu, tra esperienza teatrale e recupero di filmati televisivi di propaganda socialista. Nel 2016 ha infine esordito nella regia di uno spettacolo teatrale, dirigendo per il Teatro nazionale di Timișoara *Scene da un matrimonio* di Bergman.

Radu Jude (Bucharest, Romania, 1977) graduated in film in 2003 at the cinema department of the National University of Theatre and Film "I.L.Caragiale" Bucharest. He soon began to work in the fields of cinema, TV, and commercials. He was assistant director during the shooting of Costa-Gavras's *Amen* (Eyewitness, 2002) and Cristi Puiu's *The Death of Mr. Lazarescu* (2005); he directed an episode of the TV series *In familie* (2002), and debuted as film director with the shorts *Corp la corp* (2003), selected at Clermont-Ferrand, and *Marea Neagră* (2004). With the short *Lampa cu caciula* (The Tube with a Hat, 2006) he won several international film festivals (Sundance, Trieste, IndieLisboa), while his first feature *Cea mai fericită fată din lume* (The Happiest Girl in the World), a reflection on Romanian society in the era of consumerism, premiered at the Berlinale Forum in 2009. The portrayal of a family environment that is actually unfamiliar was continued in *Everybody in Our Family* (2012), an elaboration of the 2006 short *Alexandra* also premiering at the Berlinale, and the short *O umbra de nor* (2013), selected at the Cannes Directors' Fortnight. The definitive consecration arrived in 2015 when he was awarded in Berlin with the Silver Bear for best director thanks to his picaresque western *Aferim!*, his first foray into Romania's history and past of disremembered violence. In 2016, he won the Special Jury Prize of the Locarno Film Festival with *Scarred Hearts*, based on the novel *Inimi cicatrizate* by the Romanian writer of Jewish origins Max Blecher, with which he recreated the cultural atmosphere of the 1930's. Jude has been doing research on the pogroms against the Jewish population in the years around WWII, which were dominated by the fascist government of general Antonescu. His latest films are marked by this interest and probe the anti-Semitic soul of the Romanian people, reflecting on the relationship of memory and denial, images and history: *Țara moartă* (The Dead Nation, 2017), that premiered in Locarno and was distributed in Italy, gives an account of the persecutions against the Jews on the eastern front before and after the alliance of Romania with Nazi Germany; Îmi *este indiferent daca* în *istorie vom intra ca barbari* (I Do Not Care If We Go Down in History as Barbarians, 2018, selected at Karlovy Vary and the Turin Film Festival) is an enthralling work-in-progress on the staging of a show in Bucharest about the extermination of the Jews under Antonescu's regime; *Cele două execuții ale Mareșalului* (The Marshal's Two Executions, 2018) is a linguistic reflection on the distance between documentary image and fiction; *Ieșirea trenurilor din gară* (Exit of the Trains, 2020) co-directed with Adrian Cioflâncă, depicts family and personal stories swept away by the Iași pogrom of 1941 and premiered at the Berlinale Forum again, where Jude also presented *Uppercase Print*. Here, he conducts a critical analysis of a case of dissidence in the final Ceaușescu years, working between theatre performance and TV footage of socialist propaganda. In 2016, he also debuted as theatre director, staging Ingmar Bergman's *Scenes from a Marriage* for the National Theatre of Timișoara.

FILMOGRAFIA | FILMOGRAPHY

In familie (serie tv, 2002)
Corp la corp (cm, 2003)
Marea Neagră (2004)
Lampa cu caciula (The Tube with a Hat, cm, 2006)
Alexandra (cm, 2006)
Dimineața (cm, 2007)
Cea mai fericită fată din lume (The Happiest Girl in the World, 2009)
Film pentru prieteni (A Film for Friends, doc, mm, 2011)
Toata lumea din familia noastra (*Everybody in Our Family*, 2012)
O umbra de nor (cm, 2013)
Trece si prin perete (It Can Pass Through the Wall, cm, 2014)
Scurt/4: Istorii de inimă neagră (coregia Andrei Cretulescu, Luiza Parvu, Iulia Rugina, film a episodi, 2014)
Aferim! (2015)
Inimi cicatrizate (*Scarred Hearts*, 2016)
Țara moartă (The Dead Nation, doc, 2017)
Îmi este indiferent daca în *istorie vom intra ca barbari* (I Do Not Care If We Go Down in History as Barbarians, 2018)
Cele două execuții ale Mareșalului (The Marshal's Two Executions, doc, cm, 2018)
A pedepsi, a supraveghea (*To Discipline, to Punish*, doc, cm, 2019)
Tipografic majuscul (*Uppercase Print*, doc, 2020)
Ieșirea trenurilor din gară (Exit of the Trains, doc, 2020)
O fabula (doc, cm, 2020)

ROMANIA – FACING THE PAST
CONVERSAZIONE CON RADU JUDE

A CURA DI ROBERTO MANASSERO

Uno degli aspetti più importanti del tuo cinema è la relazione tra passato e presente, il modo in cui il passato viene percepito da ogni epoca e ne influenza le idee. Dove nasce questo interesse per un cinema dalla funzione storicistica?

Sì, è vero, alcuni miei film affrontano il rapporto fra passato e presente, e tutto questo nasce quando ero ancora ragazzino, dopo la Rivoluzione del 1989. In quel periodo cominciavano infatti ad apparire i primi libri che affrontavano le pagine più oscure della storia rumena. Naturalmente, il mio era l'interesse di un adolescente curioso, non ancora quello di un futuro regista, e mi ci sono voluti circa vent'anni per scoprire che avrei potuto realizzare film a partire da quella curiosità. In particolare, l'idea per cui si può cogliere un legame tra il nostro passato nascosto e alcuni problemi del presente. Ad esempio, quando nel 2018 le autorità politiche, insieme con la Chiesa, hanno organizzato un vergognoso referendum anti-LGBTQ (purtroppo supportato anche da molti intellettuali e artisti, come ha ricostruito benissimo Diana Mărgărit nello studio *Insurgent Conservatism in Romania*) si potevano notare sconvolgenti similitudini con le idee fasciste degli anni '30 e '40. Vorrei comunque aggiungere che per me il vero interesse risiede sempre nella forma: il cinema non è importante solo perché racconta storie, ma perché può trovare il modo migliore per mostrare le cose e le relazioni che le legano. Se il cinema ha qualcosa da mostrare sulla Storia, allora deve farlo seguendo una via propria, diversa da quella dei libri. Nel mio caso non sono sicuro di esserci riuscito, ma è quello che cerco di fare.

È molto interessante il modo in cui usi i filmati d'archivio, i vecchi film di finzione, le fotografie, il teatro o la letteratura diaristica come filtri per ricostruire il passato. Ripensando alla tua esperienza di cittadino e artista, in che modo, secondo te, l'arte può cogliere la complessità dei processi storici?

Oh, è una domanda a cui non so rispondere. L'unica cosa che posso dire è che cerco di inserire nei film quanto più materiale possibile e poi di trasformarlo in cinema. Un approccio in realtà affatto originale, dal momento che in letteratura esiste da secoli. Pensiamo a *U.S.A. – La trilogia* di John Dos Passos, ad esempio, dove notizie e brani di giornale sono integrati nel testo letterario.

Nei tuoi lavori sul passato, penso ad esempio a *Îmi este indiferent dacă în istorie vom intra ca barbari* (2018), hai fatto dialogare la finzione e la ricostruzione storica con la forma documentaria: in che modo utilizzi queste modalità di messinscena apparentemente opposte?

Radu Jude
Aferim!

Non ho realizzato propriamente documentari, ma film realizzati con immagini d'archivio. Ammiro tantissimo documentaristi come Wiseman o Wang Bing, ma non sono in grado di realizzare film come i loro. In ogni caso il dibattito fra finzione e documentario è inutile, poiché sappiamo bene quanto sia difficile definire correttamente anche solo episodi di mezzo secolo fa, figuriamoci poi se andiamo ancora più indietro nel tempo. Quindi semplificherei il discorso dicendo che sono interessato al cinema, e a tutto ciò che il cinema può offrire: se lo chiamiamo documentario o finzione, o saggio o ibrido, non è importante

Come inserisci in uno script i documenti storici e il tuo lavoro di ricerca? Penso ad esempio ai film *Țara moartă* (2017) o *Ieșirea trenurilor din gară* (2020).

I documenti e la ricerca diventano parte del processo di montaggio. E direi che quasi tutti i miei film sono film di montaggio. C'è quest'idea di Georges Didi-Huberman che considero importante e che sicuramente mette in chiaro le cose molto meglio di quanto possa farei io: «Il montaggio sarà proprio una delle risposte fondamentali al problema della costruzione della storicità. Dal momento che non è semplicemente orientato, il montaggio sfugge a ogni teologia, rende visibili le sopravvivenze, gli anacronismi, gli incontri di temporalità contraddittorie che riguardano ogni oggetto, ogni evento, persona o gesto».

1. Georges Didi-Huberman, *L'Image brûle*, Art Press, n. 25, 2004, p. 73.

Nel 2015 con *Aferim!* hai scelto di girare una sorta di western nella Romania del XIX secolo: come mai questo cambio di paradigma dopo i primi lungometraggi di finzione *Cea mai fericită fată din lume* (2009) e *Toata lumea din familia noastra* (2012)?

A ripensarci, credo di essere stato un po' narcisista all'inizio della carriera. L'idea per cui si devono fare film solo su ciò che si conosce (i cosiddetti film «personali»), non solo è già un cliché di per sé, ma può portare a un cinema molto narcisistico. Sia chiaro, non ci trovo nulla di male, e alcuni di questi film sono anche molto belli, però col tempo ho scoperto che della mia vita e della mia personalità non interessa a nessuno, e così ho scelto di fare film sul mondo che mi circonda, sul passato o sul presente. Forse è il segnale che sono un cattivo artista, non so, ma a me sta bene così: so che d'ora in poi tutti i film che farò non saranno «personali» nel senso convenzionale del termine, ma al contrario film sul mondo esterno.

Puoi parlarci delle origini letterarie di *Inimi cicatrizate* (2016)?

Il film è un omaggio a un romanzo, *Cuori cicatrizzati*, e al suo autore Max Blecher, che lo scrisse nel 1937. Blecher era uno scrittore ebreo rumeno degli anni '30, morì giovanissimo: un grande talento, purtroppo non ancora molto conosciuto, nemmeno in Romania. In Italia è stato tradotto di recente *[da Keller Editore, ndc]*. *Cuori cicatrizzati*, insieme ad altri suoi due libri, forma un insieme di opere piuttosto autobiografiche che descrivono la sua vita da giovane infermo, costretto a finire i suoi giorni in un sanatorio. Nel film ho anche descritto il clima politico dell'epoca di Blecher e alcune persone in Romania hanno trovato la cosa offensiva, sostenendo che avevo politicizzato un'opera letteraria. Naturalmente credo sia un'accusa ridicola. Il fatto che in questo periodo l'estrema destra abbia assunto un certo peso nel paese non è l'argomento principale del film – per di più se traslato negli anni '30 – ma alla gente non piace sentire parlar di queste cose nemmeno marginalmente. Del romanzo ho preso la struttura, poi ho inserito anche alcune cose della biografia dell'autore. Ho messo da parte alcuni episodi romantici, perché mi sembravano in qualche modo debitori di una tradizione letteraria che non riesco a comprendere, una sorta di post-romanticismo. È difficile spiegare il lavoro che ho fatto su *Cuori cicatrizzati*, ma penso che la cosa principale sia stata mantenere il tema, i personaggi principali e la struttura del romanzo.

Puoi raccontarci nello specifico l'idea di girare una storia ambientata negli anni '30 come una sorta di moderno film muto?

Ammetto che l'idea inziale era riprodurre la condizione fisica dei personaggi, sempre distesi a letto e impossibilitati a muoversi. In realtà, poi, nel corso delle riprese ci siamo accorti che c'erano diverse somiglianze con il muto, e in particolare con i primissimi film. È stata dunque più una coincidenza che un'intenzione. In generale, comunque: da un lato volevo tornare a una modalità classica di filmare, al formato 1:1,37, dall'altro, poiché per l'appunto il protagonista è sempre disteso, la scelta più ovvia sarebbe stata utilizzare inquadrature larghe in cinema scope, e io volevo evitare l'ovvio, resistergli un po'. C'era poi la questione dello spazio verticale sopra la testa dei malati, che in qualche modo potrebbe suggerire una lettura simbolica della loro condizione, ma onestamente non ho le idee chiare al proposito... Volevo semplicemente che i personaggi avessero dello spazio sopra di loro.

Radu Jude
I Do Not Care if We Go Down in History as Barbarians

In *Îmi este indiferent dacă în istorie vom intra ca barbari* affronti il problema della memoria e della ricostruzione storica. Non solo per quanto riguarda la Romania, ma credo per tutta l'Europa. Il film è un'accusa contro la rimozione storica e una crudele riflessione sull'illusione di poter cambiare la realtà con l'arte. È uno straordinario lavoro di autocritica. Puoi parlarci di come l'hai pensato?

Sì, be', penso che uno dei classici cliché a cui gli artisti fanno ricorso sia quello del cambiamento sociale attraverso l'Arte. Una cosa tipica soprattutto dei cineasti, forse perché per la realizzazione di un film ci vogliono un sacco di soldi e le persone si sentono giustamente responsabili nei confronti di chi li finanzia. Nessuno chiede a un poeta se vuole cambiare il mondo con un libro di poesie. Non sto dicendo che l'arte non sia importante in una società o che non possa contribuire al cambiamento, ma non è realistico aspettarsi che questo possa accadere grazie a un film. Pensa solo a quanto è difficile modificare la mentalità delle persone per convincerle a bere Pepsi invece della Coca Cola e a quanti soldi e sforzi sono messi in campo per realizzare film pubblicitari (sì, hai capito bene, «film pubblicitari!»). D'altra parte, non sono poi così sicuro di voler cambiare le cose, prima di tutto perché non so bene come si potrebbe fare e poi perché non so se quello che penso io sia giusto o sbagliato. Se avessi delle certezze diventerei un politico, come suggerisce Hannah Arendt in *Vita activa. La condizione umana*. Per me il cinema ha una funzione più umile, al di là del semplice intrattenimento, ed è quella di vedere meglio, di offrire una rappresentazione con i suoi strumenti specifici. Forse, allora, un po' alla volta il cambiamento potrà avvenire anche in questo modo. Non è molto come obiettivo, e magari non sposta le montagne, ma per me è già abbastanza ed è importante. Per tornare al film di cui parli, comunque, l'idea era esattamente questa: offrire una rappresentazione specifica e invitare gli spettatori ad analizzarla su grande schermo.

Qual è il rapporto tra la moderna società rumena e il suo passato antisemita? Cosa pensi del riemergere nell'Europa moderna di idee apertamente fasciste?

A livello ufficiale, la negazione del coinvolgimento della Romania nell'Olocausto non esiste più. Penso fosse anche una delle condizioni per entrare nell'Unione Europea, ragione per cui, tempo prima, tutte le statue del maresciallo Antonescu, il leader fascista rumeno durante la guerra, sono state rimosse dalle piazze pubbliche. A livello individuale, invece, le cose credo stiano diversamente: l'antisemitismo esiste, e per quanto non conosca i dati sulla sua diffusione, a giudicare dalle conversazioni casuali che ho con le persone direi che è piuttosto comune. Ad esempio, c'è ancora molta ammirazione per Antonescu, «l'alleato dimenticato di Hitler», e molti sembrano avere nostalgia per un sovrano dal «pugno di ferro». Come molti, non posso che essere preoccupato per l'insorgere di nuove forme di fascismo. Per fortuna ci sono anche libri sempre più onesti sul passato della Romania, quindi un po' di speranza c'è. In Romania non abbiamo (ancora?) un partito di estrema destra di successo, forse perché tale indirizzo politico è già presente nella maggior parte dei partiti tradizionali.

Pensi che la riflessione sul passato comunista iniziata dopo la Rivoluzione dell'89 abbia in qualche modo «ridotto» la percezione della gravità dei crimini antisemiti in Romania durante il regime di Antonescu?

Assolutamente! Soprattutto perché qualsiasi anticomunismo è stato considerate buono, anche se originato da posizioni fasciste. Molti lodano Antonescu, per l'appunto, perché almeno era nemico di Stalin.

Guardando *Cele două execuții ale Mareșalului* (2018) si nota in maniera lampante il problema della ricostruzione storica per mezzo delle immagini. L'effetto è un cortocircuito scioccante: dov'è l'immagine? Dov'è la Storia?

Sono felice che citi questo cortometraggio, un montaggio incrociato tra il documentario dell'esecuzione del Maresciallo Antonescu nel 1946 e lo stesso episodio messo in scena nel 1994 in un film nazionalistico. Forse non è un bel lavoro, ma penso mostri o interroghi qualcosa d'importante, e cioè il modo in cui viene costruito un mito. Nonostante queste qualità, però (e mi riferisco alle qualità dei materiali utilizzati, non tanto al mio presunto «talento»), il film è stato rifiutato pressoché ovunque, da festival, televisioni e piattaforme online, e sono molto grato ai pochi che lo hanno mostrato. Non ho certo problemi se un mio film viene accettato o meno, ma sono semplicemente stupito dal fatto che un corto come *Lampa cu caciula* (2006) possa essere invitato in più di cento festival e avere vari passaggi televisivi e invece un lavoro come quello sul Maresciallo Antonescu venire completamente ignorato. La mia ipotesi è che, prima di tutto, si tratta di un film che fa riferimento alla storia di un piccolo paese: se ci fossero stati Hitler o Mussolini la situazione sarebbe cambiata; in secondo luogo, forse, perché non è un lavoro puramente narrativo, mentre tutti vogliono una «storia» nonostante il cinema non sia solo narrazione.

Vedendo l'esecuzione di *Antonescu* ho istintivamente pensato a quella di Ceaușescu: cosa ricordi di quell'episodio?

Ero dai miei nonni in campagna e ricordo l'enorme gioia di tutte le persone intorno a me quando hanno mostrato in tv una foto dei Ceaușescu morti. Fuori nevicava e noi bambini siamo subito usciti a giocare. Ora lo vedo come un atto barbaro, un processo farsa e abbastanza ridicolo. Ma come dice un mio amico che oggi ha novant'anni: «Non m'interessa chi ci ha liberato da Ceaușescu. Mi sta bene che qualcuno l'abbia fatto».

Prima di *Tipografic majuscul* (2020) non avevi ancora trattato la storia della Romania durante il periodo socialista. Come mai hai deciso di farlo?

Non avevo ancora affrontato l'argomento, perché molti l'avevano già fatto prima di me, a cominciare naturalmente da Cristian Mungiu e da *4 mesi, 3 settimane, 2 giorni* (2007), il film rumeno più famoso di sempre. Questa volta, però, ero sicuro di aver trovato una forma speciale, l'idea cioè di usare il montaggio come principale strumento di narrazione, nella tradizione dei vari Ėjzenštejn, Walter Benjamin, Godard... E poi, in maniera quasi perversa, volevo fare un film con materiali tradizionalmente non cinematografici: teatro, documenti della Securitate, immagini televisive. Forse è il segnale di un regista già stanco, non saprei...

Radu Jude
The Exit of the Trains

Radu Jude
The Dead Nation

Come hai scoperto la storia del film?

Nel 2012 ho visto a teatro lo spettacolo realizzato sul caso da Gianina Cărbunariu e ricordo di aver parlato con qualcuno di come un film ispirato agli stessi eventi non sarebbe stato possibile. Su un palcoscenico funzionava perché era un tipo di drammaturgia insolita, mentre un film sarebbe andato semplicemente ad aggiungersi alla lunga lista di opere anticomuniste, spesso necessarie, non lo metto in dubbio, ma al di là delle buone intenzioni anche eccessive, malfatte, o entrambe le cose insieme. Nonostante ciò, negli anni ho continuato a pensare allo spettacolo e suppongo che la decisione di trasformarlo in un film sia da ricollegare al mio crescente interesse per gli archivi, nato proprio dopo aver visto il lavoro di Gianina: il suo approccio ai materiali d'archivio è molto vicino a quello che anch'io sono andato sviluppando nel tempo e che continuerò a utilizzare anche in futuro. C'è poi dell'altro: ne ho quasi abbastanza delle mie idee e volevo fare un film che fosse il frutto di una vera collaborazione. Se perciò *Tipografic majuscul* sembra diverso da quello che ho fatto finora, è proprio grazie a Gianina, che ha lavorato con me alla sceneggiatura e all'impostazione dell'intero progetto.

I filmati della tv rumena che si vedono nel film sono davvero straordinari: in che modo li hai selezionati?

Il criterio per scegliere i materiali d'archivio che spezzano la narrazione è stato cronologico. Ho cercato cioè filmati della televisione nazionale andati in onda nel periodo in cui si svolge la storia di Mugur Călinescu *[il ragazzo di cui nel film si racconta la storia, autore nel 1981 di alcuni cartelli in cui chiedeva libertà e diritti civili, scritti in caratteri maiuscoli ed esposti nelle strade della città rumena di Botoşani,* ndc*]*, abdicando a tale principio solo un paio di volte, quando nel mio lavoro d'archeologia m'imbattevo in materiale così buono – anche grazie alla non perfetta indicizzazione degli archivi della televisione nazionale – da non poter essere eliminato. In fondo tutto quanto trovavamo appartiene al medesimo periodo, è già tutta Storia – sono tracce che rimangono.

ROMANIA – FACING THE PAST
A CONVERSATION WITH RADU JUDE

CURATED BY ROBERTO MANASSERO

The most important theme in your cinema is the relationship between past and present; how the past is perceived in different eras and how it influences their ideas. Where does your interest in the past and in a historicist use of cinema come from?

I would say that some of my films are about this relationship – past and present – and this started when I was a teenager after the Revolution of 1989, when the first history books to address the dark spots of Romanian history started to appear. My interest was that of a curious teenager, not of a future filmmaker, of course. It took me some twenty years to discover that I could make films out of this curiosity, and it was only with the idea that one can see a relationship between this hidden past and some problems of our present. For instance, in 2018, when the authorities, together with the Church, organised a shameful anti-LGBTQ referendum (sadly supported by many intellectuals, artists, etc., as Diana Mărgărit perfectly reconstructed in her study *Insurgent Conservatism in Romania*), one could have noticed shocking similarities with the fascist ideas from the 1930's and 1940's. I would also add that I am always interested in form: if cinema is important, in my opinion, it is not only for telling stories, but in order to find a specific way of showing things and relationships between things. If cinema has something to show about history, it should be different from a history book. I am not sure I succeeded, but this was what I tried to achieve.

The really interesting thing is the way you use cinema, archive footage, mainstream films, photography, theatre, or the diary form, as filters to consider the past. Thinking about your experience as both citizen and artist, how can language, art, and performance understand the complexity of historical processes?

Oh, it is a question that I am not able to answer. The only thing I can say is that I try to integrate in the films as many materials as possible – and transform them in cinema. Nothing new here, of course, literature has been doing it for ages – only think of John Dos Passos's *U.S.A.* trilogy, where news and newspaper texts are integrated into the literary text.

In *I Do Not Care If We Go Down in History as Barbarians* (2018), you address the issue of the relationship between fiction and cinematic reconstruction on one side, and documentary form on the other: how do you work with both forms?

I haven't made proper documentaries – I only made films with archive images. I admire enormously documentarians such as Wiseman or Wang Bing – but I am unable to make this type of films. On the other hand, the long debate fiction vs. documentary is already futile; we have been aware of how difficult it is to define them properly for half a century or more. So I would simplify by saying that I am interested in cinema and what cinema can offer – whether we call it documentary, or fiction, or essay, or hybrid, is less important.

How did you integrate historical documents in your scripts? I'm thinking about *The Dead Nation* (2017) or *Exit of the Trains* (2020).

They become part of the montage process, I would say that the films I have done are most of all montage films. There is this idea of Georges Didi-Huberman which I consider important and it expresses the idea better than I can: "Le montage sera précisément l'une des réponses fondamentales à ce problème de construction de l'historicité. Parce qu'il n'est pas orienté simplement, le montage échappe aux théologies, rend visibles les survivances, les anachronismes, les rencontres de temporalités contradictoires qui affectent chaque objet, chaque événement, chaque personne, chaque geste."[1]

Radu Jude
Aferim!

1. Georges Didi-Huberman, *L'Image brûle*, Art Press, n. 25, 2004, p. 73.

Radu Jude
The Exit of the Trains

In 2015, with *Aferim!* you chose to shoot a sort of western movie set in 19th-century Romania: why this change after your first features *The Happiest Girl in the World* (2009) and *Everybody in Our Family* (2012)?

I think I was a bit more narcissistic back then – this idea (already a cliché!) that you have to do films about what you know, so-called 'personal' films, can lead to very narcissistic cinema; nothing wrong here, some of these films are beautiful. But I discovered that my life and my personality are actually of no interest to anyone, so I decided to make films about the world around me, past or present. Maybe it is a sign of a bad artist, but I am ok with that: I know that, from now on, all my films will not be 'personal' in the conventional sense, but on the contrary, about the outside world.

Can you talk about the literary origins of *Scarred Hearts* (2016)?

This film pays homage to this book, *Scarred Hearts*, and to its writer Max Blecher, who wrote it in 1937. He was a Jewish Romanian writer from the 1930's, who died very young. He was very talented and is still not very well known, not even in Romania. His works have recently been translated in Italian as well. His novel and two other books of his are quite autobiographical, depicting his life as a sick young man who eventually died in a sanatorium. I ended up depicting a bit of the political climate of the 1930's, and some people in Romania felt offended – saying that I politicized a book, but this is ridiculous. It is not the main topic, how the extreme right-wing parties took over the country at this time, but people don't really like to talk about it, not even marginally. From the book I took the structure, but I also used some things from the author's biography. I put aside some of the more romantic episodes of the book, they seemed somehow indebted to a literary tradition I cannot grasp very well – a kind of post-Romanticism. It's difficult to say what I did, but I think the main thing I kept is the theme, the main characters, and the structure.

Can you discuss the particular style of the film, the idea of shooting a film set in the 1930's as a modern silent feature?

I admit that the visual style is trying to reproduce the fact that the characters couldn't move. It started like that and then, it's true, we noticed it bears some similarities with silent films, actually very early silent films. So it was not an intention, more of a coincidence. Anyway, on one hand I wanted to go back to this classical type of filmmaking with the 1:1,37 aspect ratio. On the other hand, because the main character is always lying down, the obvious choice would be to go with a wide frame and cinemascope – and I wanted to go against what is obvious, to resist a bit. Also to give a vertical space above the characters, that could be a symbolical interpretation of that, but I don't know. I wanted them to have space above.

In *Barbarians* you deal with the problem of memory and historical reconstruction in all its complexity. Not only in Romania, but in modern Europe. That film is an accusation against the denial of history and a cruel reflection on an artist's illusion of changing reality. I think it's an extraordinary work of self-criticism. Can you tell us how you thought about it?

Well, yes, I think one of the clichés the artists are using is the one regarding changing of society through Art. Film-makers especially use this idea quite often, maybe because there is a lot of money involved and people must feel responsible towards this money – nobody asks a poet if they want to change the world with a poetry book. I am not saying that art is not important in society and that it cannot be part of a change, but expectations about this happening because of one film are not realistic – think how difficult it is to persuade people to drink Pepsi instead of Coca-Cola and how much money and effort is put into the advertising films (yes, films again!) in order to get a result. On the other hand, I am not sure I want to change society, first of all because I am not sure how this could be done and if what I think is good or bad. If I were so sure, I would become a politician – Hannah Arendt suggests that in her book *Vita activa. The Human Condition*. For me, film has a humbler function, apart from entertainment, and that would be: to see better, to offer a representation with its specific tools, and change maybe can come little by little also from that. Maybe it is not much, maybe this doesn't lead to a big change, but for me it is enough and it is very important. So regarding this film, this was the idea: to offer a specific representation and to invite the viewers to analyse it on a big screen.

What is the relationship between modern Romanian society and its anti-Semitic past? And what do you think about the revival fascism in modern Europe?

At the official level, the involvement of Romania in the Holocaust is no longer being denied – I think it was also one of the conditions for joining the EU. This is why, prior to that, all the statues of Marshal Ion Antonescu (Fascist leader of Romania during the war) were removed from public squares. At the level of the people, that's something else: Anti-Semitism exists, but even if I don't know the official data or how widespread it is – I would say quite a lot, judging from my chance conversations with people. There's a lot of admiration for Antonescu, "Hitler's forgotten ally," and many seem to have this nostalgia for a ruler with an "iron hand." Of course, I'm worried

Radu Jude
I Do Not Care if We Go Down in History as Barbarians

about these new Fascist ideas, but there are also more and more honest books about the past, so there's hope. In Romania at least we don't have (yet?) a successful extreme right-wing party, maybe because this direction is represented in most of the traditional parties.

Do you think that the reflection on the communist past, started after the 1989 Revolution, somehow 'reduced' the perception of the seriousness of anti-Semitic crimes during the 1930's and 1940's in Romania?

Absolutely! Especially because any anti-communism was considered good, even if it came from fascist positions. Precisely, many praise Marshal Antonescu because at least he was against Stalin.

In *The Marshal's Two Executions* (2018) we can clearly see the main problem of historical reconstruction by way of images. The effect in quite shocking, a sort of short circuit between reality and fiction... What is an image? What is history?

I am glad you mention this short film – a cross-cut between the documentary of the execution of Marshal Antonescu in 1946 and the same execution staged in 1994 for a nationalistic feature film. Maybe it is not a great short film, but I think it shows something, it questions something – how a myth is created, at least – and despite this quality (of course the quality of the materials themselves, not of my so-called talent), this short film was rejected almost everywhere: by festivals, televisions, online platforms etc. I am so grateful to the few ones who have shown the film! To be very clear: I don't have a problem, everyone can show whatever they want, I am just amazed why a film like mine, *The Tube with a Hat* (2006) can be shown in more than 100 festivals, televisions, etc. and a film like *The Marshal's Two Executions* is ignored. My only guess is that, first of all, it has to do with the history of a small country – if it was Hitler, or Mussolini, the situation would have been different – and, secondly, because it is not purely narrative. And everybody wants a 'story,' although cinema is not only storytelling.

Seeing the execution of Ion Antonescu, I instinctively thought of Ceausescu's execution: what do you remember about that episode?

I was at my grandparents in the countryside and I remember the huge joy of all the people around when they showed a photo of the Ceaușescus dead on TV. It was snowing beautifully so we, the kids, immediately went out to play. Now I see it as a barbaric act, a show trial, quite ridiculous, but as a friend of mine who is 90 years old says: "I don't care who got us rid of Ceaușescu. Very good that they did it."

Before *Uppercase Print* (2020), you had not yet dealt with the history of Romania during the Socialist period. Why did you decide to do it?

I haven't touched this topic because already so many films dealt with it – even the most successful Romanian film ever, *4 Months, 3 Weeks and 2 Days* by Cristian Mungiu deals with it. But I thought I found a special form, this idea of using the montage (in the tradition of Eisenstein, Walter Benjamin, Godard...) as the principal device of storytelling and this is the reason I wanted to make the film. And, perversely, to make a film out of materials which are traditionally uncinematic: theatre, documents from a Securitate file, TV images. Maybe it is a sign of someone already tired, I don't know.

How did you discover the story of *Uppercase Print*?

I saw the play Gianina Cărbunariu did sometime in 2012 and I remember talking to someone about how a film inspired by the same case would never work. The only reason it worked on stage was that this kind of playwriting is unusual and we both thought a film based on the play would only add to the long list of anti-Communist films – which are necessary, but mostly either excessive, or bad, or both, despite their good intentions. At any rate, I kept thinking of the play and I suppose the decision to turn it into a film ties in with my increased interest for archives, developed after seeing the play. In retrospect, I find that what Gianina managed to do isn't just a theatrical success, but also very close to how I myself am interested in using archive materials to build up some of my films – including some that are still in the project phase. There is more. I've just about had enough of my own ideas and wanted to make a film that would be a genuine collaboration, to make a different start. If the film looks quite a bit different from what I've done so far, it is also due to this collaboration with Gianina, who collaborated on the script and on the general project.

The National Television footage we see in the film is extraordinary: how did you select it?

The criterion for choosing the TV archive materials that break up the narration was chronological. In other words, I looked for footage broadcasted by the National Television at the time when Mugur Călinescu's story was unfolding[1], only abdicating from this principle two or three times – because, in my work of visual archaeology in the National Television Archive (where materials are less than perfectly indexed), I happened upon things that were so good, so to the point, that I kept them. After all, they belong to the same period, they are already history – remaining traces.

1. Mugur Călinescu is the boy whose story is told in the film. In 1981, he was the author of some chalk slogans written in uppercase letters which began to appear in public spaces in the Romanian city of Botoșani, asking for freedom and rights.

Romania, Bulgaria, Repubblica Ceca, Francia, 2015, 108', b/n

Regia: Radu Jude
Con: Teodor Corban, Mihai Comanoiu, Cuzin Toma, Alexandru Dabija, Luminita Gheorghiu, Victor Rebengiuc.
Sceneggiatura: Radu Jude, Florin Lazarescu
Fotografia: Marius Panduru
Montaggio: Cătălin Cristuțiu
Suono: Momchil Bozhkov
Produzione: Hi Film Productions

Contatto: Ilinca Belciu, Hi Film
@: ilinca.belciu@gmail.com

RADU JUDE

AFERIM!

Valacchia, antica regione della Romania sud-orientale, anno 1835: il cavaliere rumeno Costandin e il suo giovane figlio danno la caccia per conto di un signore locale a uno schiavo rom sospettato di aver intessuto una relazione con la moglie del nobiluomo. Nel corso del viaggio dal sapore picaresco, i due incontrano genti di diverse etnie – ebrei, cristiani, turchi, russi, ungheresi – ciascuna con il proprio bagaglio di pregiudizi e le proprie storie di persecuzione. Insieme, padre e figlio saranno fautori e testimoni dell'ingiustizia e della violenza di un sistema ancora feudale. Atipico western europeo, contemplativo nella forma e spesso ironico nei toni, scritto a partire da un lungo lavoro di ricerca sui documenti ufficiali dell'epoca, ma ispirato anche alle canzoni popolari della tradizione balcanica. Al terzo lungo di finzione, Radu Jude avvia il lavoro di scavo nella storia rumena e la riflessione sul complesso legame fra memoria e rimozione, individuando lo spettro del genocidio all'origine della cultura europea. (r.m.)

Walachia, an ancient region of south-eastern Romania, year 1835: the Romanian knight Costadin and his young son are chasing a Rom slave suspected of having an affair with the wife of a local nobleman. During their picaresque travel, the two meet people from different ethnic and religious groups – Jews, Christians, Turks, Russians, and Hungarians – each with their own experience of prejudice and their own stories of persecution. Together, father and son will both support and witness the injustice and violence of a still feudal system. An atypical European western with a contemplative form and often ironic tones, written departing from a long work of research into the official documents of that period but also based on folk songs of the Balkan tradition. With his third feature film, Jude began to delve into Romanian history and to reflect on the complex ties between memory and repression, focusing on the spectre of genocide at the roots of European culture. (r.m)

Romania, 2017, 83', b/n

Regia: Radu Jude
Sceneggiatura: Radu Jude (con estratti dal diario di Emil Dorian *The Quality of Witness*)
Montaggio: Cătălin Cristuțiu
Suono: Dana Bunescu
Produzione: Hi Film Productions
Distribuzione: Taskovski Films

Contatto: Marina Díaz-Cabrera, Taskovski Films
@: festivals@taskovskifilms.com

RADU JUDE

THE DEAD NATION
ȚARA MOARTĂ

Origine, ascesa e affermazione della cultura antisemita nella Romania degli anni '30 e '40: Jude monta in successione gli scatti del fotografo ritrattista Costică Acsinte e li accompagna alla parole del diario di Emil Dorian, medico, scrittore e poeta che registrò nelle sue pagine l'emergere silenzioso ma implacabile di un sentimento di rivalsa nei confronti della popolazione ebraica, sfociato dopo l'alleanza con la Germania nazista e durante la guerra nella deportazione di migliaia di abitanti del fronte orientale. Una riflessione sulle responsabilità della società rumena nella messa in pratica dell'Olocausto, in cui alla decisione dal valore politico di recuperare una parte rimossa della storia nazionale fa eco una scelta di messinscena rigorosissima. Con un approccio il più oggettivo possibile, Jude cerca la verità dei mutamenti storici nella "freddezza" dei documenti d'epoca e afferma al tempo stesso l'ambiguità di ogni forma di rappresentazione, mai del tutto scevra da interpretazioni e revisioni. Chi sono i veri mostri della Storia? Come vestivano, dove abitavano, che volti avevano? (r.m.)

The origin, rise and strengthening of anti-Semitic culture in the Romania of the 1930's and 40's. Jude juxtaposes the pictures taken by photographer and portraitist Costică Acsinte and the words of Emil Dorian, a doctor, writer, and poet who recorded in his diary the muted but relentless growth of a feeling of vindictiveness against the Jewish population. This was to result in the alliance with Nazi Germany and the deportation of thousands of citizens from the eastern frontline during the war. The film is a reflection on the responsibilities of the Romanian society in the implementation of the Holocaust, in which the political decision of uncovering a repressed part of national history is accompanied by an extremely rigorous film direction. Jude approached his subject as objectively as possible, looking for the truth of the historical changes in the 'coldness' of period documents; at the same time, he affirmed the ambiguities of all kinds of representation, never totally free from interpretations and revisions. Who are the real monsters of history? The way they dressed, where they lived, and what faces they had? (r.m)

Romania, 2018, 139', col.

Regia: Radu Jude
Con: Ioana Iacob, Alexandru Dabija, Alex Bogdan, Ilinca Manolache, Șerban Pavlu, Ion Rizea, Claudia Ieremia
Sceneggiatura: Radu Jude
Fotografia: Marius Panduru
Montaggio: Cătălin Cristuțiu
Suono: Jean Umanski
Produzione: Hi Film Productions

Contatto: Ilinca Belciu, Hi Film
@: ilinca.belciu@gmail.com

RADU JUDE

I DO NOT CARE IF WE GO DOWN IN HISTORY AS BARBARIANS
ÎMI ESTE INDIFERENT DACA ÎN ISTORIE VOM INTRA CA BARBARI

Mariana, giovane artista e regista teatrale, lavora all'allestimento in una grande piazza di Bucarest di uno spettacolo che ricostruisce una pagina dimenticata della storia rumena: la deportazione e lo sterminio di migliaia di ebrei nel periodo tra il 1941 e il 1942, quando il regime di Ion Antonescu conquistò la città di Odessa. Coinvolta nel progetto in ogni aspetto della sua vita pubblica e privata, Mariana si imbarca in infinite discussioni sul valore politico del suo lavoro; media con i committenti dell'opera e le autorità; litiga con alcuni membri della troupe, con le comparse e addirittura con il pubblico. Da un lato la donna accusa la società rumena di negazionismo, dall'altro è criticata per la visione eccessivamente semplificatoria che ha dei suoi connazionali. In bilico tra finzione e documentario, il cinema di Jude incontra il teatro, la museografia, la storiografia e l'arte contemporanea e illustrando il perenne contrasto fra Storia e arte – ma anche fra testimonianza e memoria, interpretazione e rimozione – racconta l'appassionante work in progress di uno spettacolo scomodo (e realmente messo in scena) da portare a termine contro tutto e tutti. (r.m.)

Mariana, a young theatre artist and director, is setting up a show in a big square in Bucharest that will reconstruct a forgotten page of Romanian history, i.e., the deportation and extermination of thousands of Jews between 1941 and 1942, when Ion Antonescu's regime conquered the city of Odessa. As she is involved in the project both on the public and the private levels of her life, Mariana embarks on endless discussions on the political value of her work; she mediates with the clients and the authorities; she fights with members of the crew, with some extras, and even with the audience. On one hand, the woman accuses Romanian society of Holocaust denial, on the other hand, she is criticized for the excessively simplifying portrayal of her conationals. In-between fiction and documentary, the cinema of Jude meets theatre, museography, historiography, and contemporary art and, by illustrating the perennial contrast of history vs. art – but also testimony vs. memory, interpretation vs. repression – it depicts the mesmerizing work in progress of a controversial show, actually staged, to be completed against everything and everyone. (r.m.)

Romania, 2018, 10', col. e b/n

Regia, sceneggiatura: Radu Jude
Fotografia: Ovidiu Gologan
Montaggio: Cătălin Cristuțiu
Suono: Dana Bunescu
Produzione: Hi Film Productions

Contatto: Ilinca Belciu, Hi Film e Ada Solomon
@: ilinca.belciu@gmail.com, ada.solomon@gmail.com

RADU JUDE

THE MARSHAL'S TWO EXECUTIONS
CELE DOUĂ EXECUȚII ALE MAREȘALULUI

La fucilazione del generale Ion Antonescu, primo ministro e «conducător» fascista della Romania durante la Seconda guerra mondiale, raccontata mettendo a confronto due materiali di repertorio: le riprese dell'esecuzione – avvenuta l'1 giugno 1946 dopo la condanna del Tribunale del popolo di Bucarest – realizzate dall'operatore Ovidiu Gologanl e la sua ricostruzione in un film di finzione del 1994, *Oglinda* di Sergiu Nicolaescu, che come molte altre opere del periodo post-rivoluzionario cercava di ripulire l'immagine di una figura storica vittima del regime comunista. Il montaggio alternato segue i vari momenti dell'esecuzione del generale e di alcuni suoi fedelissimi sottolineandone differenze e punti di contatto: il bianco e nero e il colore; il silenzio e l'accompagnamento musicale; alcuni particolari tralasciati o al contrario sottolineati con insistenza. Folgorante cortometraggio in cui Jude s'interroga sul valore della Storia per immagini, confondendo volutamente documento e messinscena e togliendo la pretesa di autenticità a ogni forma di messinscena. (r.m.)

The execution of general Ion Antonescu, the Prime Minister and "conducător" of Romania during WWII, is described by juxtaposing two sources of archival footage: the shooting of the execution – which took place on June 1st, 1946, after he was sentenced by the People's Court of Bucharest – made by camera operator Ovidiu Gologanl, and its re-enactment in a 1994 feature film, Sergiu Nicolaescu's *Oglinda*, whose goal – like many other works of the post-revolutionary period – was to restore the image of a historical figure targeted by the communist regime. The alternating editing follows the various moments of the execution of the general and some of his loyalists, underscoring the differences and analogies: black and white vs. colour; silence vs. musical accompaniment; details that have been either neglected or insisted upon. An amazing short in which Jude wonders about the value of history by way of images, purposely confusing document and re-enactment, and undermining all claim to authenticity by any form of representation. (r.m.)

RADU JUDE

THE EXIT OF THE TRAINS
IEŞIREA TRENURILOR DIN GARĂ

Romania, 2020, 175', col. e b/n

Regia: Radu Jude, Adrian Cioflâncă
Sceneggiatura: Radu Jude, Adrian Cioflâncă
Fotografia: Marius Panduru
Montaggio: Cătălin Cristuțiu
Suono: Dana Bunescu
Produzione: microFILM
Distribuzione: Taskovski Films

Contatto: Marina Díaz-Cabrera, Taskovski Films
@: festivals@taskovskifilms.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Tra il 28 e il 29 giugno 1941, nella città di Iași, nordest della Romania, si scatenò uno dei più violenti pogrom della storia ebraica: autorità governative manovrate dalla Germania nazista, ma soprattutto poliziotti, militari e semplici cittadini rumeni fomentati dalla propaganda antisemita e antisovietica assalirono, occuparono e diedero alle fiamme case e uffici nella parte ebraica della città; fucilarono uomini, donne, vecchi e bambini; caricarono su treni diretti a sud migliaia di prigionieri, la maggior parte dei quali destinata a morire d'asfissia durante l'interminabile viaggio. Alla fine si contarono più di 13000 morti. In collaborazione con Adrian Cioflâncă, Jude ricostruisce quei drammatici eventi nel modo più oggettivo e insieme toccante possibile, elencando in ordine alfabetico nomi, fotografie e documenti delle vittime, mentre fuoricampo alcuni interpreti leggono le loro storie e quelle dei loro familiari sopravvissuti. Le immagini che documentano l'orrore arrivano solamente nella parte finale, lasciando impressa nello spettatore l'impronta di un male oggi dimenticato ma registrato per sempre su carta fotografica. (r.m.)

From 28 to 29 June 1941, the city of Iași in north-eastern Romania saw one of the most violent pogroms in the history of the Jews. Government authorities influenced by Nazi Germany, but especially policemen, military men, and ordinary citizens of Romania instigated by anti-Semitic and anti-Soviet propaganda attacked, occupied, and set fire to houses and offices in the Jewish part of the city; they shot men, women, old people, and children; they put thousands of prisoners on southbound trains, people who were to die suffocated during the interminable journey. There were more than 13,000 dead. In collaboration with Adrian Cioflâncă, Jude reconstructed those dramatic events as objectively, but also as movingly, as possible. Names, photographs, and documents of the victims are listed alphabetically while a voice over tells their stories and those of the survivors. The images that document the horror only arrive in the final part of the film, leaving the viewers with the imprint of an evil now forgotten but recorded forever on photographic paper. (r.m.)

Romania, 2020, 128', col e b/n

Regia: Radu Jude
Fotografia: Marius Panduru
Montaggio: Catalin Cristutiu
Produttrice: Ada Solomon
Produzione: microFILM
Distribuzione:

Contatto: Best Friend Forever
Email: sales@bffsales.eu

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

RADU JUDE

UPPERCASE PRINT
TIPOGRAFIC MAJUSCUL

Botoşani, 1981. Per le strade della città rumena cominciano a comparire scritte in carattere maiuscolo: frasi che chiedono libertà, invocano riforme, domandano migliori condizioni di vita. L'autore è uno studente minorenne, Mugur Călinescu, che sarà individuato, intercettato, indagato e rovinato dalla polizia segreta. A partire dalla pièce che Gianina Cărbunariu ha tratto dalla vicenda, con l'aiuto della stessa scrittrice in fase di sceneggiatura, Jude realizza una riflessione cartesiana sul rapporto fra immagine e potere nella Romania comunista. Alternate infatti alle scene teatrali che ricostruiscono il caso, il film mostra straordinari materiali della tv d'epoca, rivelando nel modo più oggettivo possibile il lavorio quotidiano del potere: trasmissioni di cucina, varietà, servizi di costume, momenti di celebrata normalità. Tra le lettere scarabocchiate di Călinescu e l'autocelebrazione di un mondo, tra la rivolta di un singolo e la voce del padre, un'intera ideologia viene messa a nudo, rivelando inconsapevolmente sia la propria forza, sia la propria fatale ottusità. (r.m.)

Botoşani, 1981. In the streets of the Rumanian town appear writings in uppercase: messages asking for freedom, invoking reforms, and wishing for better life conditions. The author is an underage student, Mugur Călinescu, whom the secret police will intercept, investigate, and ruin. Based on the play that Gianina Cărbunariu wrote departing from a news item, and with the help of the playwright for the script, the film conducts a Cartesian reflection on the relationship of image and power in communist Romania. Alternating the theatre scenes that reconstruct the case with extraordinary period footage from the TV, Jude uncovers the daily workings of power as objectively as possible: cooking shows, variety shows, lifestyle programmes, and moments of glorified normality. Between the letters scribbled by Călinescu and a world that celebrates itself, between the individual's rebellion and the voice of the father, an entire ideology is exposed, unknowingly revealing both its own power and its fatal obtuseness. (r.m.)

DOCUMENTA MADRID 17 INTERNATIONAL FILM FESTIVAL 9–20 DEC
DOCUMENTAMADRIDDOCUMENTAMADRID
17 INTERNATIONAL FILM FESTIVAL 17 INTERNATIONAL FILM FESTIVAL
documentamadrid.com
MADRID

LET THE MUSIC PLAY

Patti in Florence

LET THE MUSIC PLAY

In un mondo sommerso da pubblicazioni di ambito cinematografico, in un arco composito che va dagli studi accademici fino alle improvvisazioni da blogger, il documentario musicale rimane un genere orfano, trascurato, dato per scontato. Mai adeguatamente sistematizzato. A fronte di una produzione e di un consumo costante di titoli ascrivibili a questa categoria, tanto in contesti *arthouse* e specializzati, quanto in ambito mainstream, è ancora riscontrabile una certa refrattarietà ad affrontare questo corpus audiovisivo da un punto di vista teorico, con una trattazione strutturata che ne ripercorra origine ed evoluzione. La sezione di un festival cinematografico, di per sé, non può certo supplire a un'esigenza di questo tipo. Quel che può fare è provare a stimolare questo impegno, a suggerire visioni che permettano di osservare, con sguardo curioso ma consapevole, la trasformazione in atto di un genere al centro di molteplici questioni che riguardano il presente e il futuro dell'audiovisivo.

Nel mondo della musica è in atto da anni, per ragioni solo in parte dovute allo sviluppo tecnologico dei supporti di riproduzione, un processo di trasformazione radicale, che ha azzerato il primato del rock in favore di una contaminazione indiscriminata, a 360°, indifferente ai confini di genere tradizionali – il country va a braccetto con l'elettronica – o alle distinzioni tra pop e avanguardia – Taylor Swift o Miley Cyrus che collaborano con Bon Iver o i Flaming Lips. La critica si è così trovata costretta a ridefinire, faticosamente, il proprio lessico e i propri strumenti di lavoro. A fare un passo indietro rispetto alla presunzione di rappresentare una qualche forma di centralità e a farne uno di lato rispetto ad antichi pregiudizi sulla musica *popular*. D'altro canto il cinema di finzione si scontra quotidianamente con la crescente complessità richiesta per poter raccontare il nostro presente, frastagliato e sfaccettato in mille diramazioni capillari e insieme privato di un baricentro chiaro a cui fare riferimento. Il risultato è che il genere "musicale", scemati i tentativi di resurrezione del musical, si trovi ormai confinato alla biografia delle star come unico appiglio certo e (parziale) garanzia di rientro commerciale. Assistiamo così a una sequela indistinguibile di racconti di ascesa e caduta, che finiscono per riproporre gli stessi perenni cliché, ripetuti fino a svalutare il mezzo e a consegnarsi alla dittatura del contenuto, sufficiente di per sé – si presume – a garantire interesse. Uno scenario desolante, in cui il cinema documentario, specie quello *di creazione*, si offre come la forma potenzialmente più libera in circolazione, in grado di cogliere gli aspetti più interessanti della contemporaneità e di adeguarsi alla sua complessità.

Sono state queste coordinate a guidare le nostre scelte nella selezione dei titoli di questa prima edizione di Let the Music Play, seppur ridotta nel numero di titoli e nella possibilità di dilatarsi in altre forme – concerti, eventi, tavole rotonde – dalla contingenza di questo peculiare 2020. Il nome della sezione proviene dal ricco *songbook* di Burt Bacharach, guida spirituale della classicità pop e dell'incontro idilliaco tra partitura sonora e immagini cinematografiche in movimento. La volontà che ha accompagnato il percorso di selezione è quella di privilegiare forme cinematografiche fluide e inusuali, in linea con quella ricerca che il Festival dei Popoli nella sua totalità porta avanti nei confronti del cinema documentario. Se la componente maggioritaria dei documentari musicali che vengono prodotti di anno in anno continua a preferire la convenzionalità del cosiddetto impianto *talking heads*, costituito da un montaggio di interviste a personaggi più o meno celebri finalizzato a costruire un racconto biografico a tesi (di nuovo, racconti iterativi di ascesa e caduta), ecco che la frangia più interessante del sottogenere devia dal percorso, dimostrando di aver appreso la lezione dei fratelli Maysles e di D.A. Pennebaker. Il lavoro su materiale di repertorio diviene così decostruzione di un intento originario e sua ricomposizione in una forma e una narrazione nuove, destinate a condurci in territori inattesi e auspicabilmente inesplorati. Il documentario musicale può così divenire un punto di osservazione privilegiato per cogliere il mutamento percettivo in corso e interrogarsi sui concetti cardine di *realtà* e *verità* attorno a cui ruota il cinema documentario contemporaneo nel suo complesso, o per raccontare storie di minoranze che non cercano quote aritmetiche per essere rappresentate sulla carta, ma chiedono di essere ascoltate perché qualcosa sia realizzato nella sostanza. Lasciamo quindi che sia la musica a suonare, per arrivare a comunicare nella sua limpidezza inequivocabile, laddove le parole sono state fraintese o distorte.

Emanuele Sacchi

Phil Collins
Bring Down the Walls

LET THE MUSIC PLAY

In a world overwhelmed by film-related publications, a composite range from academic studies to bloggers' improvisations, the music documentary remains an orphaned, neglected, taken-for-granted genre. Never adequately studied on a systematic basis. In spite of the constant production and consumption of titles ascribable to this category, regardless if in the art house/specialized sectors or mainstream production, there still is a certain resistance to deal with this audio-visual corpus from a theoretical point of view, with a structured approach that analyses its origin and evolution. A film festival section per se cannot make up for this kind of need. What it can do is try and stimulate this commitment, suggest visions that allow observing with a curious but conscious gaze the ongoing transformation of a genre that is now crucial for many issues concerning the present and the future of the audio-visual sector.

In the world of music, a process of radical transformation has been going on for years, partially due to the technological development of reproduction media. One of the consequences is that rock music lost its primacy in favour of indiscriminate, 360° contamination, indifferent to the boundaries of the traditional genres – so now country music goes hand in hand with electronic music – or the distinctions between pop and avant-garde – with Taylor Swift or Miley Cyrus collaborating with Bon Inver or Flaming Lips. Therefore, critics have had to plough through and redefine their own lexicon and work instruments; to step back, with regard to the presumption of representing a form of centrality, as well as aside, with respect to the old prejudices against popular music. On the other hand, the cinema of fiction is facing up to the increasing complexity required to depict our present, so fuzzy and multifaceted that it splits into thousands of capillary ramifications and, at the same time, is bereft of a clear centre of gravity to provide a landmark. The result is that the 'musical genre,' once the attempts to revive the old 'musicals' have died out, found itself confined to biopics as the single form of appeal to (partially) recoup the investment. We have thus seen a blurry series of rise-and-fall stories that end by re-proposing the same clichés, reiterated until the value of the means is lost and surrenders to the dictatorship of subject matter (because it supposedly rouses interest in itself). A desolate scenario in which documentary cinema, especially the 'creative' one, is supposed to be the potentially freest form in circulation, capable of capturing the most interesting aspects of contemporary times and adjust to their complexity.

These were the coordinates that guided our choices in the selection of the titles of the first edition of Let the Music Play, even though the number of titles and the possibility of organizing more events, such as concerts and round tables, have been limited by the contingency of this peculiar 2020. The section's name comes from the rich songbook of Burt Bacharach, the spiritual guide of classic pop and of the idyllic encounter of musical score and moving images. Throughout our selection, we have privileged fluid and unusual film forms, in line with the research that Festival dei Popoli in general has been carrying out regarding documentary cinema. Most of the music documentaries that are produced year after year are still attached

Edoardo Zucchetti
Patti in Florence

to the traditional talking-heads structure, i.e., interviews to more or less famous characters are edited in order to tell a biased biographical story (again, the rise-and-fall motif); but the most interesting fringes of the subgenre swerve from the pattern, proving they learned the lesson of the Maysles Brothers and D.A. Pennebaker. In this case, working on archival footage means deconstructing the original strategy and reconstructing it in a new form and narration, intended to take us into unexpected and hopefully unexplored territories. The music documentary can thus become a privileged vantage point from which to capture the ongoing perceptual mutation and wonder about the key notions of *reality* and *truth*, the pivots of contemporary documentary cinema in its whole, or to tell stories about minorities that are not looking for arithmetic quotas to be represented on paper but are asking for something to be actually done. Therefore, let the music play, and let's communicate through its unambiguous clarity, whereas speech can be equivocated or distorted.

Emanuele Sacchi

Usa, Germania, 2020, 88', col.

Regia: Phil Collins
Fotografia: César Martinez, Adam Newport-Berra, Downtown Community Television Center, Sinisa Mitrovic, Phil Collins
Montaggio: Stefan Ramírez Pérez
Suono: Jochen Jezussek
Musica: Larry Heard, Robert Owens & Cameron Holmes, Empress Of & Michael Austin, Figure Skater & King Tolen, Nguzunguzu & Cinthia Candelaria, Kyp Malone & Robert Pollock, MikeQ, Ian Isiah & Amanda Cruz, L'Rain, Morgan Wiley & Patrick Gordon
Produzione: Sinisa Mitrovic, Shady Lane Productions

Contatto: Siniša Mitrović, Shady Lane Productions
@: nfo@shadylaneproductions.co.uk

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Phil Collins è un filmmaker britannico, attento alla complessità della realtà sociale e all'ambiguità della relazione tra la macchina da presa e i soggetti ripresi. Vive a Berlino e Colonia, dove insegna Video Art all'Academy of Media Arts. I suoi film sono stati presentati nei principali festival di cinema internazionali, come Berlinale, Rotterdam, Telluride, Jeonju, Cinéma du réel, CPH:DOX, Sheffield, tra gli altri.

Phil Collins is a British film-maker. His work is focused on the complexity of social reality and the ambiguousness of the relationship between camera and filmed subjects. He lives in Berlin and Cologne, where he teaches Video Art at the Academy of Media Arts. His films premiered in major international film festivals such as Berlinale, Rotterdam, Telluride, Jeonju, Cinéma du réel, CPH:DOX, and Sheffield among others.

PHIL COLLINS

BRING DOWN THE WALLS

Il sistema carcerario, le sue iniquità e i suoi interessi economici, osservati dal punto di vista di ex detenuti e a ritmo di *house music*. Come spesso avviene, un'etichetta giustapposta a un genere finisce per assumere un significato improprio, talora persino contrastante con quello originario. Alla musica house è associato inevitabilmente il concetto di divertimento, sballo, liberazione dalle energie negative. Ma la radice *black* del movimento afferisce a tutt'altro. A una *liberazione* sì, ma a un gesto che è anche eminentemente politico: quello di riappropriarsi della propria energia e del proprio potenziale inespresso, di *divertere* dalle convenzioni più che di divertirsi. La voce di Robert Owens, che della nascita del movimento fu protagonista, è l'unica *over* tra le tante *under* che si raccontano di fronte alla macchina da presa. Storie di detenzione e di vite spezzate, di decenni che non si possono più recuperare. L'evento newyorchese allestito da Collins e rivolto agli ex detenuti diviene così, in un suggestivo incontro di stili apparentemente antitetici, documento filmato e occasione di uno sfogo multisensoriale, attraverso la parola e il ballo, là dove la legge non può arrivare. (e.s.)

The prison system, its inequalities, and economic interests are observed from the point of view of former convicts and to the rhythm of house music. As is often the case, a label stuck on a genre ends by taking on an erroneous meaning, sometimes even opposite to the original one. House music is inevitably associated with the ideas of senseless entertainment, getting high, and getting free from negative energies. However, the black origins of the movement have to do with something else entirely. For example, they have to do with conquering freedom indeed, but mostly on a political level: re-appropriating one's energy and untapped potential; nurture oneself more than entertain oneself. The voice of Robert Owens, who was one of the movement's originators, speaks over the images while many others talk in front of the camera about their experiences, stories of detention, broken lives, and decades lost forever. The New York event organized by Collins for the sake of the former convicts is both a filmed document and a multi-sensory outburst poised between apparently antithetical styles, speech and dance, where the law cannot step. (e.s.)

Italia, 2020, 97', col.

Regia: Edoardo Zucchetti
Fotografia: Simone Cariello, Edoardo Zucchetti
Montaggio: Daniele Drovandi
Suono: Tommaso Cimò
Produzione: Fondazione Sistema Toscana

Contatto: Edoardo Zucchetti
@: edozucca@hotmail.it

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Cantastorie fiorentino, nella vita fa il regista. Dal 2009 dà voce a storie nascoste come documentarista indipendente, realizzando backstage e documentari che raccontano la vita di artisti, amici e rinnegati dalla società (segretamente i suoi preferiti). *Patti in Florence* è la sua opera prima.

Edoardo Zucchetti is a minstrel from Florence who works as a film-maker. He has been giving voice to hidden stories as an independent film-maker since 2009, shooting backstage movies and documentaries that describe the life of artists, friends, and renegades of society (his secret favourites). *Patti in Florence* is his debut film.

EDOARDO ZUCCHETTI

PATTI IN FLORENCE

Chi gli anni '70 in Italia non li ha vissuti forse immagina una terra attraversata dal rock'n'roll, con concerti di Led Zeppelin, Rolling Stones e simili. Ma non andò così: dopo i tafferugli innescati dalle rivendicazioni politiche del 1971, che interruppero diverse esibizioni, il Paese divenne un luogo troppo pericoloso per le band anglosassoni. Fino al 1979, quando a Firenze arrivò il Patti Smith Group. Ad attenderla 80 mila persone, da troppo tempo a digiuno di buone vibrazioni. Per la poetessa e profetessa, madrina del punk, era l'ultimo concerto con quella formazione indimenticabile, a cui sarebbero seguiti 16 anni di lungo silenzio. Una serata che si fa inconsapevole spartiacque, tanto per l'Italia quanto per Patti Smith, quasi guidata dal destino nella sua irripetibilità. Ma Firenze questo lo ignorava, mentre impazziva per quei suoni di rottura e di liberazione: «Era la nostra Woodstock», dice chi c'era. Edoardo Zucchetti approfitta del ritorno in città di Patti trent'anni dopo, per alternare le testimonianze di quella serata mitica all'inseguimento della cantante tra le vie della capitale medicea. Un cortocircuito temporale che parla soprattutto dell'amore di lunga data tra l'artista e il capoluogo toscano. (e.s.)

Those who didn't experience the 1970's in Italy may imagine a land invaded by rock'n'roll music, with concerts of Led Zeppelin, Rolling Stones, and so on. But things weren't exactly like this. After the clashes caused by political protests in 1971, that interrupted several shows, Italy became too dangerous for Anglo-Saxon bands, at least until 1979, when the Patti Smith Group arrived in Florence. 80,000 people were waiting for her, virtually starved for good vibrations. For the poetess and prophetess, godmother of punk music, this was the last concert with that unforgettable band, followed by sixteen long years of silence. No one could know that this evening would mark a watershed for both Italy and Patti Smith, almost guided by destiny in its uniqueness. But Florence was unaware of this, while the people went crazy for those bold sounds of liberation. "It was our Woodstock," said those who were there. When, thirty years later, Patti went back to the city, Edoardo Zucchetti did not miss the opportunity to follow her in the streets of the Tuscan capital, alternating these images with footage from that mythical evening. A time warp that delves into the long-time love between the artist and Florence. (e.s.)

Photo Mel D. Cole

Gran Bretagna, 2020, 82', col.

Regia: Lisa Rovner
Montaggio: Mariko Montpetit, Michael Aaglund, Kara Blake
Produzione: Anna Lena Films

Contatto: Anna Lena Vaney, Public Film Contact
@: one@annalenafilms.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Lisa Rovner è una filmmaker franco-americana che vive a Londra. I suoi progetti creativi, realizzati tramite Message is the Medium – cortometraggi, videoclip musicali, spot pubblicitari – sono accomunati dalla fascinazione per archivi, suoni, politica e filosofia. Rovner ha collaborato con artisti come Sebastien Tellier, Pierre Huyghe, Acne, Liam Gillick. *Sisters with Transistors* è il suo primo lungometraggio documentario.

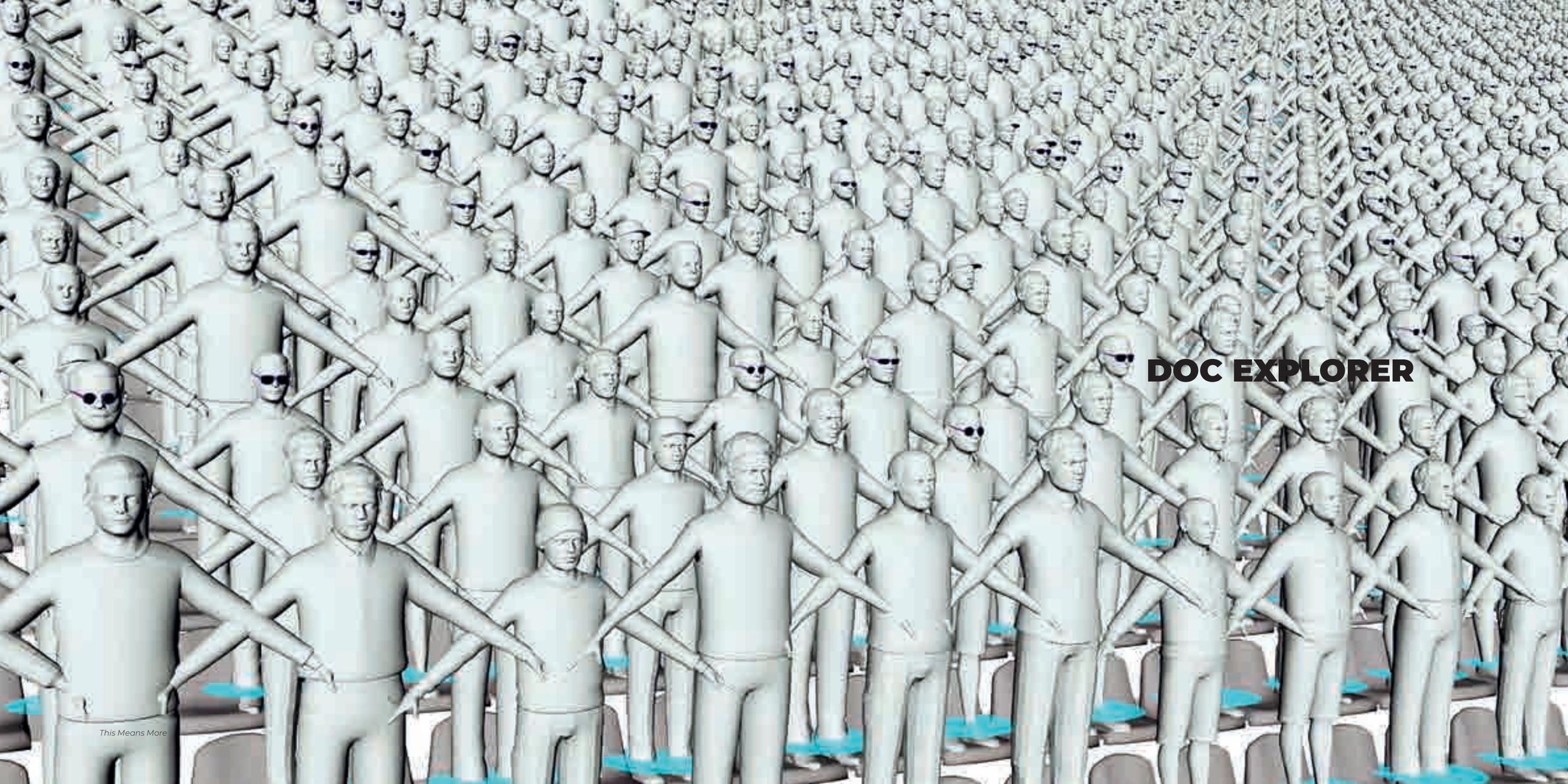
Lisa Rovner is a French-American film-maker who lives in London. All her creative projects realized through Message is the Medium – shorts, music videos, commercials – show a fascination with archives, sounds, politics, and philosophy. Rovner has worked with artists such as Sebastien Tellier, Pierre Huyghe, Acne, and Liam Gillick. *Sisters with Transistors* is her first feature-length documentary.

LISA ROVNER

SISTERS WITH TRANSISTORS

Anche se non è quello che ci hanno raccontato, sin dalle origini la musica elettronica è anche una faccenda di donne. "Sorelle" di transistor, minoranza della minoranza, costrette in un angolo buio dall'industria musicale ma comunque pervicacemente intente a diffondere il proprio credo sonoro. Attraverso un excursus geostorico-politico di rara originalità sul ventesimo secolo, Lisa Rovner trasforma l'eterogeneo materiale di repertorio audiovisivo in una nuova narrazione sulle pioniere della musica elettronica, con la voce di Laurie Anderson come raccordo. E in una nuova verità sul loro ruolo nella rivoluzione sonora in corso, troppo a lungo sottaciuta da una visione e una storicizzazione che, anche nell'ambito della musica di avanguardia – apparentemente al di fuori da ogni schema e convenzione – sono rimaste prettamente maschili. Clara Rockmore, Daphne Oram, Suzanne Ciani, Bebe Barron, Maryanne Amarache, Laurie Spiegel, Pauline Oliveros e tutte le altre divengono così eroine di un flusso unitario di coscienza sulle magnifiche sorti e progressive dei transistor, che agisce sottopelle al pari dei loro esperimenti in musica, ipnotici e inafferrabili. (e.s.)

Even though it's not what we have been told, electronic music has been women's concern too since its origins. "Sisters" with transistors, the minority of a minority, constrained in a dark corner by the music industry, but obstinately intentioned to spread their acoustic creed. Going back to the 20th century and its geo-historical-political dimension in a rarely original manner, Lisa Rovner transforms the heterogeneous archival footage into a new narrative of the women who pioneered in the electronic scene, with Laurie Anderson's voice connecting the parts. She brings out a new truth about their role in the revolution of sound still underway that has been concealed for too long by a starkly male vision and historicization, even in the field of avant-garde music (not so much out of the box as one would think). Clara Rockmore, Daphne Oram, Suzanne Ciani, Bebe Barron, Maryanne Amarache, Laurie Spiegel, Pauline Oliveros, and all the others become the heroines of a single stream of consciousness about the magnificent progressive destinies of transistors, which operates under the skin just like their hypnotic, elusive experiments in music. (e.s.)



DOC EXPLORER

DOC EXPLORER: IL PRESENTE FUTURO

Mai momento è stato più appropriato di questo per lanciare la rinnovata sezione sperimentale di **Doc Explorer**. Nella sua stranezza, per come ci ha disorientati, costretti a ridefinire il nostro concetto di vulnerabilità e il nostro rapporto con la tecnologia e con l'arte, questo 2020 dominato dalla presenza di una pandemia globale ci ha chiesto di trovare un linguaggio appropriato per descrivere ciò che il filosofo Yuk Hui chiama "la rivincita della contingenza": quando la *techne* non ha più la funzione di dominare il contingente, ma lo produce, o, perlomeno, ne è essenzialmente attraversata, senza capacità di renderlo leggibile. Come non trovare, dunque, consonanza con la nostra condizione di viaggiatori nel tempo, immersi in un flusso senza movimento, in questa sospensione su un bizzarro pianoro a cui ha costretto il tempo della pandemia? Quanto sono fragili questi media che frequentiamo così intensamente, che mantengono e alimentano le nostre intimità mediate (Attwood, Hakim, Winch 2017) ma sono allo stesso tempo capaci di generare processi di disconnessione fisica ed emotiva, vulnerabili loro stessi a lacune di sicurezza, sorveglianza, manipolazione attraverso i governi?

Queste posizioni sono in dialogo con le domande che ci poniamo, oggi che la nostra vita collettiva si è spostata parzialmente online, per tentare di dare un senso allo statuto delle immagini nell'era del digitale: accumulative, algoritmiche, inarchiviabili, riproducibili e manipolabili fino all'eccesso, mobili, in costante migrazione, mediate e ri-mediate da nuovi dispositivi, sono ancora capaci di raccontare il mondo che ci circonda, i nostri affetti, il visibile e l'invisibile? A partire da questi temi siamo partiti per comporre il mosaico di questi film unici nei loro dispositivi, sempre inafferabili e sorprendenti nel loro linguaggio e nello sguardo sul "presente futuro". *Look Then Below* è un grido di dolore e un atto di speranza nel potere del mondo naturale, reso ancora più vivido dalla manipolazione digitale, così come *A dança do cipreste* ci mostra una sorta di trasfigurazione dell'universo naturale attraverso le trasformazioni immanenti del corpo guidate da sogni e desiderio, amore e morte; mentre *Les Antilopes* vede nella lotta tra le antilopi e la loro immagine manipolata digitalmente una sostanziale vittoria del mondo naturale. *3.30 PM* spalanca il tema della sorveglianza intrecciato al suo apparente opposto, il disvelamento dell'intimità e dell'identità molteplice, attraverso un dialogo con lo spettatore sul crinale tra ironia e desiderio, mentre *Back to 2069*, sovrapponendo immagini di un videogioco a quelle di un uomo che vive solo su un'isola omerica, ci guida in un percorso all'interno di un luogo ibrido in cui gli scenari di crisi passate e future sembrano prendere gradualmente realtà; così *This Means More* rivela una visione robotica della società umana soggiogata al suo delirio capitalistico attraverso il calcio. *Quebrantos* indaga le crepe del legame con i dispositivi digitali e il futuro del nostro "sé digitale" attraverso la testimonianza di una donna vittima di violenza di genere, mentre *Vision nocturna*, ricerca deliberatamente disorientante nel trauma di uno stupro, diviene un atto di presa di parola autobiografica attraverso l'immagine. *Judy vs. Capitalism* mostra come l'articolazione di un discorso politico sulla vulnerabilità e sulla soggettività radicale passi inevitabilmente da una ricerca dell'identità personale senza compromesso. In *Point and Line to Plane* respiriamo gli spazi in cui l'arte si fa testimonianza di un'esperienza interiore e allo stesso tempo prova della sua perdita. Un viaggio che si conclude idealmente con *Medium*, ritratto della pianista e artista Margarita Fernández, figura quasi magica di artista capace di costruire ponti tra passato e presente, tra generazioni diverse, che ci riconsegna al potere liberatorio del cinema e dell'arte, come esperienza di trasfigurazione del sé.

Non potrebbe essere, dunque, proprio quest'anno, quel tempo del "presente futuro" durante il quale può aver luogo l'inversione che mette in discussione la norma del capitalismo neoliberista che genera la fragilità del pianeta, un portale verso un futuro che richiede nuove chiavi d'accesso, per affrontare un dibattito sull'identità come luogo di intersezioni e che ne rispetti la fragile molteplicità? Ci auguriamo di portarvi con noi in questo percorso verso un tempo e uno spazio nuovi, dove tutto è ancora possibile.

Ben Rivers
Look Then Below

Ludovica Fales

DOC EXPLORER: THE FUTURE PRESENT

There never was a better moment to launch the renewed experimental section DOC EXPLORER. In its strangeness that disoriented us, obliged us to redefine our notion of vulnerability and our relationship with technology and art, this 2020 dominated by the presence of a pandemic is pushing us to find the right language to describe what the philosopher Yuk Hui called "the revenge of contingency", i.e., when *techne* does no longer have the function of dominating the contingent, but produces it, or at least is essentially pervaded by it, yet cannot make it legible. How not to find, then, a consonance with our condition of travellers through time, floating in a motionless flow, in this suspension on a bizarre piece of land in which we are confined at the time of covid-19? How fragile are the social media which we join, that maintain and fuel our mediated intimacies (Attwood, Hakim, Winch 2017) but, at the same time, cause processes of physical and emotional disconnection while showing vulnerabilities in terms of security, surveillance, and manipulation by governments?

These positions create a dialogue with the questions that we ask ourselves, now that our collective life has partially gone online, to try making sense of the status of images in the digital era: they are cumulative, algorithmic, unarchivable, reproducible and manipulatable to a fault, fickle, constantly migrating, mediated and re-mediated by the new devices. But are they still capable of describing the world that we are in, our affections, the visible, and the invisible? We departed from these themes to compose the mosaic of these films that present a unique language, always unfathomable and surprising, looking onto the "future present". *Look Then Below* is a cry of pain and an act of hope in the power of the natural world made even more vivid by digital manipulation; the same could be said about *A Dança do Cipreste*, that displays a sort of transfiguration of the natural universe by way of the immanent transformations of the body guided by dreams and desire, love and death; on the other hand, *Les Antilopes* sees in the fight of the antelopes and their digitally manipulated image a substantial victory of the natural world. *3.30PM* discusses the theme of surveillance that intertwines its apparent opposite, i.e., the disclosure of multiple intimacy and identity, by way of a dialogue with the viewer on the edge of irony and desire; superimposing images from a videogame and pictures of a man who lives alone on a Homeric island, *Back to 2069* leads us on a journey within a hybrid place, where the scenarios of past and future crises seem to gradually take life; *This Means More* reveals a robotic vision of the human society subjugated to its capitalist delirium by means of football. *Quebrantos* investigates the cracks of our bond with the digital devices and the future of our "digital I" dissecting the testimony of a woman who was sexually abused; similarly, *Visión nocturna*, a deliberately disorienting research in the trauma of sexual violence, speaks up autobiographically through images. *Judy vs. Capitalism* shows how the articulation of a political discourse on vulnerability and radical subjectivity inevitably passes through an uncompromising research on personal identity. *Point and Line to Plane* takes us in the spaces where art becomes witness of an inner experience and, at the same time, evidence of a loss.

Nicolas Gourault
This Means More

This path terminates ideally on *Medium*, a portrait of pianist and artist Margarita Fernández, an almost magical figure of an artist who was capable of bridging the gaps between past and present, between different generations, thus delivering us to the liberating power of film and art – experiences of the transfiguration of the self.

Couldn't then this very year be that time of "future present" during which an inversion takes place, challenging the norm of Neoliberalism that jeopardizes the planet? Couldn't it be a portal to a future which requires new access keys, in order to sustain a debate on identity in terms of a place of intersections that also respects its fragile multiplicity? We wish we can tread on this path together, toward fresh time and space where everything is still possible.

Ludovica Fales

Austria, 2020, 74', col.

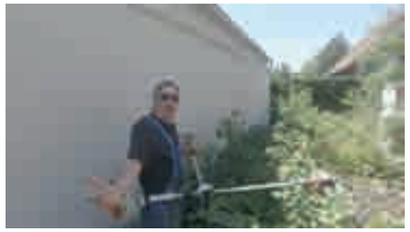
Regia: Ludwig Wüst
Fotografia: Ludwig Wüst
Montaggio: Lukas J. Beck
Suono: Josef Umschaid
Produzione: Ludwig Wüst

Contatto: Ludwig Wüst
@: ludwig.wuest@film-pla.net

PREMIERE EUROPEA
EUROPEAN PREMIERE

Ludwig Wüst è un regista, sceneggiatore e produttore austriaco. Ha lavorato come regista teatrale a Francoforte, Berlino, all'Opera di Lipsia e a Vienna al Wiener Festwochen. Il suo *My Father's House* è stato presentato per la prima volta al pubblico alla 21er Haus, il museo austriaco per l'arte del XXI secolo. Il film è stato presentato in anteprima mondiale al Karlovy Vary International Film Festival 2013 ed è un'opera a sé stante, oltre che episodio pilota della trilogia *Heimatfilm*. Il suo *Departure* è stato presentato in anteprima alla Berlinale.

Ludwig Wüst is an Austrian film director, scriptwriter and producer. He has worked as theater director in Frankfurt, Berlin, the Opera Leipzig and in Vienna at the Wiener Festwochen. His *My Father's House* was first presented to the public at the 21er Haus, the Austrian museum for the art of the 21st century. Its world premiere took place at the Karlovy Vary International Film Festival 2013.The film is both a work of its own as well as the pilot for the *Heimatfilm-trilogy*. Wüst's work *Departure* premiered at the Berlinale.



LUDWING WÜST
3.30PM

Dopo 15 anni, due amici di una vita si ritrovano per la prima volta e, confrontando ricordi e riflessioni, si ritrovano catapultati, in modo inaspettato e surreale, nel passato dell'infanzia traumatica di uno dei due. Seguendo, in un apparente tempo reale, l'incontro dei protagonisti che da una quotidianità innocua scivolano gradatamente verso i luoghi oscuri del rimosso, *3.30pm* esplora con notevole maestria ed eleganza la dimensione della camera come testimone silenzioso e confessionale. Con questo meccanismo il film rivela, con un'architettura ingannevole, come il tema della sorveglianza si intrecci con il suo apparente opposto: il disvelamento dell'intimità e dell'identità molteplice, attraverso un gioco di specchi tra i personaggi e un dialogo con lo spettatore che si dispiega sul crinale tra ironia e desiderio. (l.f.)

Two lifelong friends meet again after 15 years. Comparing their memories and thoughts, they find themselves catapulted in the past, namely the traumatic childhood of one of them. The characters gradually shift from innocuous ordinariness to the dark past of one of them. Following the encounter in apparent real time, with considerable skill and elegance *3.30pm* explores the role of the camera as silent, confidential witness. By way of this mechanism and through a misleading architecture, the film discusses the theme of surveillance that intertwines its apparent opposite, i.e., the disclosure of multiple intimacy and identity. As though in a game of mirrors with the characters, it establishes a dialogue with the audience which plays out between irony and desire. (l.f.)

ELISE FLORENTY, MARCEL TÜRKOWSKY
BACK TO 2069

L'isola di Lemnos, rinominata Altis, è al centro di una battaglia condotta da giocatori connessi in rete in tutto il mondo. Questo avviene nel videogioco *Arma II*, nel quale il mito omerico di Philoctetes, l'argonauta che Ulisse abbandonò sull'isola, rivive attraverso riferimenti e reminiscenze. Intanto, un uomo solitario, esiliatosi volontariamente da Atene per sfuggire alla crisi, sperimenta diversi stati di incarnazione e disincarnazione nel suo passaggio da persona fisica ad avatar, dalla realtà dell'isola a quella dello schermo. Attraverso la sovrapposizione tra le immagini del gioco e quelle dell'uomo che vive sull'isola, affrontiamo un viaggio in un luogo immaginario ibrido, dove gli scenari di conflitto passati e futuri sembrano assumere gradualmente concretezza, trasformando il ruolo dello spettatore in quello di un giocatore, una pedina dallo statuto ambiguo e costantemente riconfigurato, sospesa tra i fantasmi e le utopie di una geografia decostruita. Un film sul ruolo del documentario nell'immaginare spazi di soggettività attraverso la ricerca di un linguaggio che sperimenta un rapporto permeabile tra virtuale e reale, una riflessione sul tempo multilineare che mette in crisi quello del capitalismo e imposta un discorso sulla contingenza in grado di invertire e far implodere qualsiasi senso teleologico della storia. (l.f.)

The isle of Lemnos, renamed Altis, is the centre of a battle fought by players in the World Wide Web. This is what happens in the videogame Arma II, in which the Homeric myth of Philoctetes, the Argonaut whom Ulysses abandoned on an island, relives through references and reminiscences. Meanwhile, a lonely man who abandoned Athens voluntarily to escape from the crisis experiences several states of incarnation and disincarnation in his passage from real one to avatar, from the reality of the island to that of the screen. With superimposition of images of the game and pictures of the man who lives in the island, we set out on a journey to an imaginary hybrid place where the scenarios of past and future crises seem to gradually take life, transforming the viewer into another player with an ambiguous status, a pawn suspended between the ghosts and the utopias of a deconstructed geography. A film on the role played by documentary cinema in imagining spaces of subjectivity through the research of a language that experiments with a relationship permeable to virtual and real; a reflection on multi-linear time that questions the time of capitalism and addresses a discourse on contingency as this breaks into linear time reversing any teleological sense of history and making it implode. (l.f.)

Belgio, Francia, Germania, 2019, 40', col.

Regia: Elise Florenty, Marcel Türkowsky
Fotografia: Elise Florenty, Marcel Türkowsky
Suono: Elise Florenty, Marcel Türkowsky
Montaggio: Elise Florenty, Marcel Türkowsky, Rudi Maerten
Produzione: Sebastien Andres, Alice Lemaire, Elise Florenty, Marcel Türkowsky

Contatto: Elise Florenty, Marcel Türkowsky
@: florenty.turkowsky@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Marcel Turkowsky e Elise Florenty sono un duo artistico/registico. La coppia lavora sulla condizione post-umana e sulla trasformazione del paesaggio geopolitico, dell'ambiente naturale e artificiale, e sui loro numerosi abitanti e le loro storie, in movimento fra Europa, Brasile e Giappone. La loro opera cinematografica è stata premiata e presentata sia in sedi d'arte sia in festival internazionali quali il Centre Pompidou, il Palais de Tokyo, il Torino Film Festival e il festival di Rio De Janeiro.

Marcel Turkowsky is part of an artist/filmmaker duo together with Elise Florenty. Their work centres on the (post)human condition and the transformation of geopolitical landscapes, natural and built environments and their multiple inhabitants and histories. They developed their practice working between Europe, Brazil and Japan. Their film work has been awarded and showcased both in art venues and at international film festivals such as Centre Pompidou, Palais de Tokyo, Torino Film Festival and Rio De Janeiro.

Canada, 2020, 63', col. e b/n

Regia, fotografia, montaggio: Mike Hoolboom
Fotografia: Mike Hoolboom
Montaggio: Mike Hoolboom
Suono: Mike Hoolboom
Produzione: Mike Hoolboom
Distribuzione: Kino Rebelde

Contatto: María Vera, Kino Rebelde
@: distribution@kinorebelde.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Mike Hoolboom è un regista, videoartista e scrittore canadese. Dal 1980 ha realizzato più di 100 film. È autore e co-redattore di 30 libri. Ci sono state 20 retrospettive internazionali dedicate al suo lavoro, e ha vinto più di 80 premi nei festival, tra cui il premio per il miglior cortometraggio al Toronto IFF due volte. Nel 2009 ha ricevuto il Bell Award per la video arte, assegnato dal Canadian Council of Arts "per l'eccezionale contributo al progresso della video arte e delle pratiche artistiche nel paese".

Mike Hoolboom (1959, Toronto). Media artist and writer. He has made more than 100 movies since 1980. He is the author/co/editor of 30 books. There have been 20 international retrospectives of his work, and he has won more than 80 festival awards, including the Best Short Film Award in Toronto IFF two times. In 2009 he received the Bell Award in Video Art, presented by the Canadian Council of Arts "for the exceptional contribution to the advancement of video art and practices in the country".

MIKE HOOLBOOM

JUDY VS CAPITALISM

Un flusso di immagini radicali costruisce il ritratto potente della femminista, attivista e giornalista Judy Rebick, una delle delle voci ribelli più autorevoli del Canada progressista dagli anni Settanta. Fervida sostenitrice della capacità di decisione delle donne riguardo la scelta dell'aborto, al fianco del dottor Henry Morgentaler, Judy Rebick ha condotto lotte epocali, guidato la più grande organizzazione femminista canadese negli anni '90 e combattuto al fianco degli ultimi contro il capitalismo neoliberista. Il film, evocativo, poetico e impressionistico racconta la battaglia personale, onesta, intima – e dunque intrinsecamente politica – di una donna dalla forza grandiosa e al contempo tormentata dai fantasmi di un passato mai risolto e da gravi attacchi di una depressione difficile da superare. Diviso in sei parti, il film scandisce episodi della vita pubblica di Judy e mostra, servendosi di filmati in Super-8, come l'articolazione di un discorso politico sulla vulnerabilità che avversi ogni vittimizzazione delle donne e sostenga una presa di parola radicale, passi necessariamente da una ricerca e una consapevolezza dell'identità personale senza compromessi. (l.f.)

A flow of radical images builds up the powerful portrait of feminist activist and journalist Judy Rebick, one of the most influential rebel voices of 1970's progressive Canada. A strong advocate of pro-choice rights for women, alongside Doctor Henry Morgentaler Judy Rebick waged epochal wars, guided the biggest feminist organization of Canada in the 1990's, and fought alongside the last against neoliberal capitalism. The evocative, poetic, and 'impressionistic' film depicts the personal, honest, inner – and thus intrinsically political – battle of a woman gifted with a great strength but also tormented by the demons of an unresolved past, with severe bouts of depression difficult to overcome. using Super-8 footage, the six-part film focuses on episodes of Judy's public life and shows how any political discourse on vulnerability developed against the victimization of women and in favour of their speaking up must go through uncompromising research on and awareness of one's personal identity. (l.f.)

Francia, 2020, 8', col.

Regia: Maxime Martinot
Fotografia: Maxime Martinot
Montaggio: Maxime Martinot
Produzione: Don Quichotte Films

Contatto: Maxime Martinot
@: maxime.martinot@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Maxime Martinot ha studiato cinematografia a Nantes e Parigi e ha prodotto i suoi cortometraggi prima di dirigere il suo primo lungometraggio, *Trois contes de Borges* (2014).

Maxime Martinot studied cinema in Nantes and Paris and produced his short films before directing his first feature film, *Trois contes de Borges* (2014).

MAXIME MARTINOT

LES ANTILOPES

L'idea di questo film nasce da un testo in cui Marguerite Duras (*Cahiers du Cinéma*, giugno 1980) descrive un evento misterioso: cosa ha guidato, un giorno, centinaia di antilopi al suicidio di massa? Una rivolta che risuona con un sentimento di rabbia connesso al nostro tempo e che, mutando da una specie all'altra, arriva fino a noi. *Les Antilopes* è un atto filmico che mette in discussione la nozione di identificazione. Le immagini, per lo più catturate dai droni, ci spingono a farci domande sullo statuto del visibile e, quindi, sulla maniera in cui guardiamo. Nell'era dei droni, l'occhio meccanico diventa indipendente e si allontana dall'umano. Il film, con la preoccupazione ecologica che lo attraversa, si chiede come la prospettiva delle immagini meccanizzate, che si pone al di sopra, e non all'interno degli esseri viventi, privi gli individui delle loro caratteristiche. Perché l'ecologia non ha solo a che vedere con la maniera in cui trattiamo l'ambiente e gli animali, ma anche con il modo in cui ci relazioniamo con la tecnologia e con il modo in cui guardiamo la natura. (l.f.)

The idea of this film was born out of a writing by Marguerite Duras published in *Cahiers du Cinéma* (June 1980) that described a mysterious event: what drove one day hundreds of antelopes to mass suicide? A rebellion that resounds with a feeling of anger that connects to our time and, shifting from one species to another, to us. *Les Antilopes* is a film act that questions the notion of identification. The images, captured mostly by drones, prompt questions on the status of images and, consequently, on how we watch. In the era of drones, the mechanic eye becomes independent and distances itself from human beings. The film, pervaded by an ecological concern, wonders how the perspective of mechanized images – which is posited above, and not within the living creatures – deprives human beings of their characteristics. In fact, ecology has not only to do with how we treat the environment and animals, but also with the way we relate to technology and nature.

Gran Bretagna, 2020, 22', col.

Regia: Ben Rivers
Fotografia: Ben Rivers
Montaggio: Ben Rivers
Suono: Ben Rivers, Christina Vantzou
Musiche: Christina Vantzou
Produzione: Josephine Lanyon

Contatto: Alice Lea, Lux Films
@: alice@lux.org.uk

Ben Rivers ha studiato Belle Arti alla Falmouth School of Art, inizialmente scultura prima di passare alla fotografia e al cinema in super8. Dopo la laurea ha imparato da solo a girare in 16mm. La sua pratica come regista si colloca al confine tra documentario e finzione. Ben Rivers spesso segue e filma persone che si sono in qualche modo separate dalla società. Partendo da queste riprese allo stato grezzo crea poi narrazioni oblique che immaginano esistenze alternative in mondi marginali. Le sue opere sono state mostrate in tutto il mondo e ha ricevuto numerosi premi.

Ben Rivers studied Fine Art at Falmouth School of Art, initially in sculpture before moving into photography and super8 film. After his degree he taught himself 16mm filmmaking and hand-processing. His practice as a filmmaker treads a line between documentary and fiction. Often following and filming people who have in some way separated themselves from society, the raw film footage provides Rivers with a starting point for creating oblique narratives imagining alternative existences in marginal worlds. His works have been shown around the world and he is the recipient of numerous prizes.

BEN RIVERS
LOOK THEN BELOW

"I film non raccontano mondi, sono mondi essi stessi". Nelle parole di Ben Rivers la descrizione di un'opera con radici profonde nelle origini materiche dell'arte cinematografica e allo stesso tempo totalmente immersa nelle trasformazioni delle sue dissoluzioni formali. Il cineasta inglese sa che, anche nella sua natura più documentaria, il film non è mai puro resoconto testimoniale ma sempre e comunque ricreazione di un universo filtrato dalla soggettività dell'artista che, in questo caso, riversa nel proprio lavoro le più svariate influenze e passioni: gli studi nelle arti plastiche, l'amore per i *b-movies* e i generi del fantastico, la propensione al perturbante e alla sperimentazione. Come nei primi due capitoli della trilogia ispirata ai testi di Mark von Schlegell, *Slow Action* (2011) e *Urth* (2016), anche qui le immagini primigenie filmate nel Somerset sono come "possedute", le geografie naturali trasfigurate, lo spettatore condotto su un'isola avvolta dalla nebbia e circondata da un oceano oleoso, fino a una grotta da cui emana un bagliore sotterraneo. È dallo scavo nella natura più profondamente libera e immaginifica del visuale che oggi emana il cinema più vitale. (a.s.)

"None of the films are representations of something else. They're worlds unto themselves." In Ben Rivers' own words, the description of a work that is deeply rooted in the material origins of cinematic art and, at the same time, steeped in the transformations of its formal dissolutions. The British film-maker is aware that, even at the height of its documentary nature, film never is a mere account of something else, but forever and always is a recreation of a universe filtered by the artist's subjectivity. In this case, the artist has transferred his most varied influences and passions onto the film, such as his studies in plastic arts, his love for b-movies and speculative fiction, and his inclination toward the uncanny and experimentation. Just like in the first two chapters of the trilogy inspired by Mark von Schlegell's writings, *Slow Action* (2011) and *Urth* (2016), here too the primordial images filmed in Somerset look like "haunted," transfigured natural geographies, with the viewer accompanied to a an island enveloped in the fog and surrounded by an oily ocean, and then to a grotto glowing underneath. It is by digging into the most deeply free and imaginative nature of visuals that the most vital cinema can be found today. (a.s.)

EDGARDO COZARINSKY
MEDIUM

Lucas, un famoso personaggio letterario nato dalla penna di Julio Cortázar, ne parla ammirato in un racconto: Margarita Fernández, pianista e compositrice argentina è una leggenda. Una delle artiste più sensibili e intelligenti della seconda metà del Novecento diventa, nel film di un maestro come Cozarinsky, non l'oggetto di un ritratto ma, come il titolo suggerisce, un medium per altro, un personaggio intercessore che ci apre percorsi nuovi, sentieri della percezione, della memoria, della sensibilità. Fin dalla sequenza iniziale, in cui la musica di Fernández ci avvolge in tutta la sua intensità, Cozarinsky filma l'artista e le sue parole, e al tempo stesso la accompagna, ne segue i pensieri, gli sguardi, i racconti di un passato in cui l'amore per la musica diventa il filo rosso per raccontare una vita e al contempo lo scorcio di un secolo. Margarita suona, racconta, riflette; sulla musica, sulla vita, su come ha guardato e vissuto il mondo, su come tutto questo può diventare musica, la forma attraverso la quale pensare la musica, la sua forza, la sua radicalità. Un film che è al tempo stesso una sinfonia visiva e sonora, il racconto poetico e intimo di uno sguardo. (d.d.)

Lucas, a famous literary character born out of Julio Cortazar's imagination, mentions her in a short story with admiration: Margarita Fernandez, the Argentine pianist and composer, is legend. In the film of a master like Cozarinsky, one of the most sensitive and intelligent artists of the second half of the 20th century becomes not the object of a portrait but, as is suggested by the title, a medium for something else, an intercessory character that opens up new routes, paths of perception, memory, and sensibility. Since the opening sequence, in which Fernandez's music envelopes us in all its intensity, Cozarinsky films the artist and her words, accompanying her and following her thoughts, looks, stories that tell a past in which the love for music becomes a thread to depict life and the turn of a century at the same time. Margarita plays, talks, and reflects; on music, on life, on how all this can become music, can be the form whereby to think music, its power, and its radicalism. A film that is a both visual and acoustic symphony, the poetic and intimate account of a gaze. (d.d.)

Argentina, 2020, 73', col.

Regia: Edgardo Cozarinsky
Fotografia: Constanza Sanz Palacios
Montaggio: Iair Michel Attias
Suono: Gaspar Scheuer
Musica: Margarita Fernandez
Produzione: Lumen Cine – Constanza Sanz Palacios Films

Contatto: Anibal Garisto, Lumen Cine
@: lumen.festivals@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Edgardo Cozarinsky è un regista e scrittore argentino. Ha diretto numerosi film che si collocano al confine tra finzione e documentario e che hanno vinto premi e omaggi al museo Jeu de Paume di Parigi e nelle più importanti cineteche internazionali. I suoi romanzi, racconti e saggi sono stati tradotti in diverse lingue e gli sono valsi nel 2018 il Premio García Márquez per la realizzazione letteraria.

Edgardo Cozarinsky is an argentinean filmmaker and a writer. He has directed numerous films on the border between fiction and documentary, and which have won prizes and tributes in the Jeu de Paume museum in Paris and the most discerning international cinematheques. His novels, short stories and essays have been translated into several languages and earned him in 2018 the García Márquez Prize for Literary Achievement.

Cile, 2019, 80', col.

Regia: Carolina Moscoso Briceño
Fotografia: Carolina Moscoso Briceño
Montaggio: Juan Eduardo Murillo
Suono: Mercedes Gaviria
Musica: Camila Moreno
Produzione: El Espino Films

Contatto: Paulina Portela
@: paulina@companiadecine.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Carolina Moscoso Briceño, nata a Santiago del Cile nel 1986, è regista e montatrice. Ha studiato all'Universidad de Chile e ha ottenuto il Master en Documental de Creación all'Universitat Pompeu Fabra di Barcellona. Il suo primo lungometraggio, *Visión nocturna*, ha ottenuto il Gran Prix del concorso internazionale alla scorsa edizione del FID Marseille. In questo momento sta preparando il suo prossimo film, *Nunca seré policía.*

Carolina Moscoso Briceño (Santiago de Chile, 1986) is a film and television director and editor. She studied at the University of Chile and has a Master in Creative Documentary earned at the Universitat Pompeu Fabra in Barcelona. *Visión nocturna* (*Night Shot*), her first feature film, nabbed the Grand Prix of the International Competition for Best Film at the last FID Marseille. She is currently working on her next film, *Nunca seré policía.*

CAROLINA MOSCOSO BRICEÑO

NIGHT SHOT
VISIÓN NOCTURNA

Le parole in prima persona della regista prendono vita sullo schermo con titoli bianchi sul nero, ripercorrendo le tappe di un viaggio verso una località di mare. Il ricordo di una notte di festa sulla spiaggia con gli amici assume ben presto il tono cupo e drammatico di una violenza, che genera una ferita difficile da sanare. Otto anni dopo essere stata vittima di uno stupro, Carolina Moscoso realizza un film caleidoscopico, in cui la dimensione poetica, quella politica e quella personale sono così legate da essere inscindibili. Alternando il racconto della violenza subita (e delle conseguenze traumatiche legate alle storture di un sistema giudiziario patriarcale che porta alla colpevolizzazione della vittima prima ancora che all'identificazione di un responsabile) con frammenti di immagini di viaggio girate insieme ai suoi amici (diari filmati in prima persona, talvolta sovraesposti e fuori fuoco, che giocano con una vita che mai si può dare per perduta) *Visión nocturna* è un grande gesto di resistenza artistica e poetica che mostra (e cerca di sanare) le ferite dell'abuso, spingendosi in quel territorio etico e estetico in cui la giustizia non può arrivare. (a.d.)

The story of the film director told in the first person takes life on the screen along with white credits on a black background, then revisiting the steps of a travel to a seaside resort. The memory of a night party on the beach with friends soon takes on the sombre and dramatic tone of violence, something that caused a wound difficult to heal. Eight years after having been victim of sexual violence, Carolina Moscoso makes a kaleidoscopic film in which the poetic, political, and personal dimensions are so closely tied that they cannot be separated. Alternating the account of the abuse (and the traumatic consequences derived from a twisted patriarchal judiciary system, aimed more at blaming the victim than identifying the guilty) and fragments of travel pictures filmed along with her friends (film diaries shot by herself, at times over-exposed and blurred, playing with a life that can never be defined as lost), *Visión nocturna* is an important gesture of artistic and poetic resistance that tries to show (and heal) the wounds of the abuse, daring to go into the ethical and aesthetic territory where justice can't. (a.d.)

SOFIA BOHDANOWICZ

POINT AND LINE TO PLANE

Distrutta dall'improvvisa scomparsa di un amico, una giovane donna (interpretata da Deragh Campbell, alter-ego della regista) inizia a notare piccoli segni che la realtà quotidiana le offre per far fronte al suo dolore. La pittura di Vassily Kandinsky e la scoperta delle opere dell'artista astratta Hilma af Klint (sua precorritrice) diventano la lente attraverso cui scomporre le sembianze del mondo, in un gioco di forme e ricorrenze. Un graduale processo che la porterà a riaprire gli occhi e vedere in maniera diversa. Composto e trattenuto come il sentimento che intende elaborare, il film è un felice esempio di come quel pensiero magico, evocato negli omonimi scritti di Kandinsky del 1926, possa tramutarsi in cinema: rivelando le note mozartiane attraverso passi di danza solo accennati, tessendo insieme l'incanto dei cerchi tra sacralità dell'arte e profanità del commercio. Ancora una volta, il cinema di Sofia Bohdanowicz sprigiona la forza invisibile dell'arte capace di ridonare la vita. (d.p.)

Devastated by the death of a friend, a young woman (played by the film director's alter ego, Deragh Campbell) begins to notice little signs that daily reality is offering her to cope with her grief. The painting of Wassily Kandinsky and the discovery of the works of abstract artist Hilma af Klint (an interesting forerunner of Kandinsky) become the lens through which she breaks down the appearance of the world in a game of forms and recurrences. This gradual process will lead her to open her eyes again but with a different gaze. Composed and restrained, just like the feeling it intends to process, the film is a successful example of how the magic thinking evoked in Kandinsky's 1926 writings with the same title can become cinema: revealing the notes of Mozart by way of just a hint of dance moves, weaving together the magic of circles between holy art and secular trade. Once again, the cinema of Sofia Bohdanowicz releases the invisible, life-giving power of art. (d.p.)

Islanda, Canada, Russia, USA, 2020, 17', col.

Regia: Sofia Bohdanowicz
Fotografia: Sofia Bohdanowicz, Calvin Thomas
Montaggio: Sofia Bohdanowicz
Suono:Jacquelyn Mills, Lucas Prokaziuk
Musica: Stefana Fratila
Produzione: Calvin Thomas
Distribuzione: Sofia Bohdanowicz

Contatto: Sofia Bohdanowicz
@: sofia.bohdanowicz@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Sofia Bohdanowicz è una regista canadese. Ha debuttato alla regia di un lungometraggio nel 2016 con *Never Eat Alone*. Il suo secondo lungometraggio, *Maison du Bonheur*, è stato finalista per il Rogers Best Canadian Film Award ai Toronto Film Critics Association Awards 2018. Il suo terzo lungometraggio, *MS Slavic 7*, che ha co-diretto con l'attrice Deragh Campbell, è stato presentato in anteprima mondiale al 69° Festival Internazionale del Cinema di Berlino. Ha vinto diversi riconoscimenti per il suo lavoro, tra cui il Premio Jay Scott della Toronto Film Critics Association nel 2018.

Sofia Bohdanowicz is a Canadian filmmaker. She made her feature film directorial debut in 2016 with Never Eat Alone. Her second feature film, Maison du Bonheur, was a finalist for the Rogers Best Canadian Film Award at the 2018 Toronto Film Critics Association Awards. Her third feature film, MS Slavic 7, which she co-directed with actress Deragh Campbell, had its world premiere at the 69th Berlin International Film Festival. She has won several accolades for her work, including the Jay Scott Prize from the Toronto Film Critics Association in 2018.

Spagna, 2020, 8', col.

Regia, Fotografia: Maria Elorza Deias, Koldo Almandoz
Montaggio: Maria Elorza Deias, Koldo Almandoz
Suono: Maria Elorza Deias, Koldo Almandoz
Voci: Maite Artola, Ziortza LInares
Produzione: Marian Fernández, Koldo Almandoz

Contatto: Kimuak
@: kimuak@filmotecavasca.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Koldo Almandoz ha realizzato film selezionati e premiati in festival come la Semaine de la Critique di Cannes, Rotterdam, San Sebastián, ZINEBI, Gijón, BAFICI, Festival dei Popoli. Ha lavorato come giornalista, è stato programmatore del festival Punto de Vista e ha realizzato fiction radiofoniche.

Koldo Almandoz has made films selected and awarded at festivals such as the Semaine de la Critique in Cannes, Rotterdam, San Sebastián, ZINEBI, Gijón, BAFICI, Festival dei Popoli. He has worked as a journalist, has been a programmer for the festival Punto de Vista and has made radio dramas.

Maria Elorza Deias è laureata in comunicazione audiovisiva presso l'Università Pompeu Fabra di Barcellona, con un master in creazione artistica e ricerca presso l'EHU / UPV. Dal 2013 lavora come tecnico dell' audiovisivo e ha girato varie opere individualmente o collettivamente, all'interno del gruppo Las Chicas de Pasaik.

Maria Elorza Deias has a degree in audiovisual communication from the Pompeu Fabra University of Barcelona, with a master's degree in artistic creation and research from the EHU / UPV. Since 2013 she has been working as an audiovisual technician and has shot several works individually or collectively, within the group Las Chicas de Pasaik.

MARIA ELORZA DEIAS, KOLDO ALMANDOZ

QUEBRANTOS

A partire da un'intervista su Euskadi Irratia da Maite Artola a Ziortza LInares, il cortometraggio rielabora la testimonianza di Ziortza, una donna che ha subito minacce da parte dell'ex marito e che rivela dettagli del rapporto, sempre precario e fragile, con le misure di protezione e i dispositivi tecnologici dai quali qualsiasi vittima di violenza di genere dipende per ritrovare un senso di sicurezza personale. Il risultato è un film estremamente originale che assembla materiali d'archivio di varia provenienza – da video su Youtube a materiali d'archivio – evocando, per continuità e per contrasto, il rapporto kafkiano che ciascuno di noi intrattiene con i dispositivi di controllo, dando voce in modo performativo a una testimonianza che, nella sua incorporeità, comunica un'inquietudine universale. Attraverso un collage di materiali apparentemente non correlati, ci addentriamo nelle "crepe" (*quebrantos*) del nostro rapporto con la tecnologia. Il rovescio delle crepe nell'identità di chi è minacciato: interstizi irrisolti che ci obbligano a interrogarci sulle implicazioni del legame ambiguo con le nostre protesi virtuali e sul futuro del nostro "sè digitale". (l.f.)

Departing from Maite Artola's interview to Ziortza LInares on the radio Euskadi Irratia, this short film elaborates on the testimony of Ziortza, a woman who was threatened by her former husband, and exposes the details of the precarious and fragile relationship that we entertain with protection measures and technological devices. In fact, the latter are essential for any victim of gender abuse to regain some sense of personal safety. The result is an extremely original film that joins heterogeneous footage (from YouTube videos to historical archival materials) evoking, by continuity and by contrast, the Kafkaesque relationship we all entertain with control devices. It also gives voice, through a performative approach, to a testimony that, in its immateriality, conveys a universal anxiety. Through a collage of apparently unrelated materials, the film lets us through the cracks (quebrantos) of our relationship with technology, exploring the reverse side of the cracks opening in the identity of those who are threatened, the unresolved gaps in the ambiguous bond with our virtual prostheses and our 'digital I'. (l.f.)

MARIANA CALÓ, FRANCISCO QUEIMADELA

THE CYPRESS DANCE
A DANÇA DO CIPRESTE

Sono immagini di puro sogno: fiori gialli battuti dal vento, i movimenti laterali di una stella marina, il battito d'ali di una farfalla. La natura regna sovrana in un film in cui la presenza umana serve a far convergere la grandezza del mito, le cui sembianze possono essere assunte dal corpo gracile di un bambino come dai tentacoli sinuosi di un anemone di mare. Tra la rievocazione di Orfeo (sulle note cavalleresche del canto d'apertura e chiusura) e la Calypso di Paul Valery, si sviluppa una ballata visionaria, tra le onde del mare infrante sugli scogli e i firmamenti di fiori che rivestono le vallate, in cui si muovono come presenze fantasmatiche e solitarie Mariana, Henrique, Artur e Rafael. A guidarli è il desiderio, a tratti ombroso, altre volte leggiadro, che tiene uniti gli elementi di questo gruppo familiare in un circolo suadente, in una ronda eterna che riempie gli occhi di bellezza e conduce a una visione primigenia del mondo, sprigionando un sentimento d'amore panico. (d.p.)

Sheer dreamlike images, such as yellow flowers shaken by the wind, the side movements of a starfish, or fluttering butterflies. Nature reigns supreme in a film in which the human presence serves to channel the greatness of myth, which can reveal itself in the frail body of a child or the sinuous tentacles of a sea anemone. A visionary ballad takes shape between the recollection of the myth of Orpheus (on the chivalrous notes of the overture song and the ending) and the Calypso of Paul Valéry, between the sea waves cracking on the rocks and the firmaments of flowers that seem to upholster the valleys. There, Mariana, Henrique, Artur, and Rafael move about like phantasmal and lonely presences. They are driven by desire, at times dour, at times light-hearted, something that keeps this family united in a mellow circle, repeating eternal rounds that fill our eyes with beauty and lead us to a primordial vision of the world, oozing a feeling of Pandean love. (d.p.)

Portogallo, 2020, 37', col.

Regia: Mariana Caló, Francisco Queimadela
Fotografia: Mariana Caló, Francisco Queimadela
Montaggio: Mariana Caló, Francisco Queimadela
Suono: Mariana Caló, Francisco Queimadela
Musica: Eyvind Kang, Jessilka Kenney
Produzione: Mariana Caló, Francisco Queimadela

Contatto: Mariana Caló, Francisco Queimadela
@: franciscoqueimadela@gmail.com, calomarianacalo@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Mariana Caló e Francisco Queimadela hanno iniziato la loro collaborazione durante gli studi all'Accademia di Belle Arti di Porto e dal 2010 lavorano come duo d'artisti. La loro pratica si sviluppa privilegiando l'uso delle immagini in movimento, mescolando installazioni e ambienti site-specific, ma anche disegno, pittura, fotografia e scultura. Attualmente vivono e lavorano a Porto.

Mariana Caló and Francisco Queimadela began their collaboration during their studies at the Fine Arts Academy in Porto and have been working as an artist duo since 2010. Their practice is developed with a privileged use of moving images, intersecting installative and site-specific environments, and also drawing, painting, photography and sculpture. Currently they are living and working in Porto.

Francia, 2020, 23', col.

Regia: Nicolas Gourault
Fotografia: Alan Guichaoua, Nicolas Gourault
Montaggio: Félix Rehm
Suono: Arno Ledoux
Produzione: Le Fresnoy, Studio national des arts contemporains

Contatto: Nicolas Gourault
@: ngourault@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Nicolas Gourault è un artista e regista francese. Ha studiato a Le Fresnoy – Studio National des Arts Contemporains and the Ecole Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy, ma anche all'École des Hautes Études en Sciences Sociales. *This Means More* è il suo primo film, presentato in anteprima alla scorsa edizione del Cinéma du Réel a Parigi.

Nicolas Gourault is an artist and director trained at Le Fresnoy – Studio National des Arts Contemporains and the Ecole Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy, but also at the École des Hautes Études en Sciences Sociales. His first film *This Means More* has been premiered at last edition of Cinéma du Réel.

NICOLAS GOURAULT
THIS MEANS MORE

La strage di Hillsborough, avvenuta a Sheffield nel 1989, causò la morte di 96 tifosi del Liverpool per la pressione della calca. Le misure adottate a seguito della tragedia per garantire maggiore sicurezza negli impianti calcistici cambiarono notevolmente la fruizione del football negli stadi di Oltremanica, a discapito dei tifosi della working class. In *This Means More* le voci di alcuni supporters veterani ripercorrono la storia del tifo nella casa dei *Reds*, Anfield Road, attraverso l'utilizzo di fonti visive diverse, come l'archivio, le planimetrie degli impianti e soprattutto la tecnica CGI utilizzata per la realtà virtuale e i videogames. È in particolare la celeberrima *Kop*, la tribuna sud che ha sempre ospitato il tifo popolare, ad acquisire protagonismo nel racconto, tra ricostruzioni al computer e vecchie immagini in bianco e nero della folla che si muove come un'onda intonando le canzoni dei Beatles. Nicolas Gouralt tratteggia un saggio estremamente composito per la forma e i materiali impiegati: una scommessa estetica sorprendente, senza tuttavia tradire lo spirito di un racconto capace di restituire nella sua purezza tutta la fascinazione per il football popolare. (a.d.)

The Hillsborough tragedy, which took place in Sheffield in 1989, caused the death of 96 Liverpool supporters due to a human crush. The measures enforced following the disaster to improve safety in British stadiums altered significantly how supporters access and relate to football games, at the expense of the working class. In *This Means More*, the voices of some veteran supporters go back to the story of fandom in the headquarters of the Reds, Anfield Road, by way of diverse visual sources like archival footage, floorplans of football stadiums, and CGI techniques, the same used for VR and videogames. The celebrated Kop Stand, the South Stand traditionally allocated to working-class supporters, is brought to the fore in this account of the events, thanks to computer-aided reconstructions and old black-and-white pictures of the crowd moving like a wave and singing songs of the Beatles. Nicolas Gourault outlines an extremely composite essay formally and in terms of materials used; a surprising aesthetic gamble, which does not betray the spirit of a story that represents the beauty of football fandom in all its purity. (a.d.)

DOC EXPLORER – VIRTUAL REALITY

A CURA DI | CURATED BY ELISA SCARPA

In collaborazione con | in cooperation with **Fondazione Giacomo Brodolini**

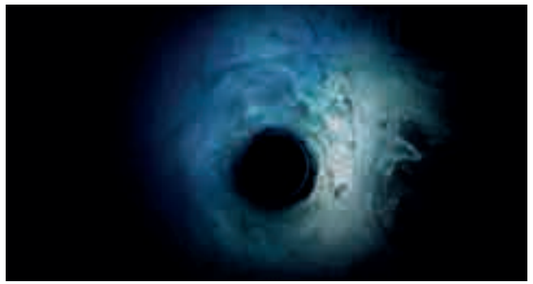
Doc Explorer, alla sua terza edizione, si amplia e propone film sperimentali sia sul grande schermo, sia attraverso le immagini sferiche proprie della realtà virtuale: le due forme di narrazione visuale si propongono di dialogare apertamente, compiendo un passo ulteriore verso un possibile scambio reciproco. Il terzo anno di Doc Explorer VR è inevitabilmente segnato anche dall'irrompere nel mondo della pandemia, che, tra le altre cose, ha sollevato il problema dell'isolamento sociale. La sfida della selezione dei film in realtà virtuale è stata allora ancora più stringente, una ricerca di film che non offrissero solo uno spettacolo privato e isolato, ma capaci di sfruttare il medium peculiare del VR per creare qualcosa di più che reale, in grado di raccontare qualcosa oltre la realtà fattuale visibile a occhio nudo. Ogni film offre un punto di vista che non corrisponde a quello che potremmo assumere semplicemente spostandoci in un altro luogo, prospettive impossibili per un arricchimento dello sguardo. Presenze fantasmatiche in una casa carica di ricordi, il fondo di una bottiglia come punto di vista privilegiato, le città vuote dei mesi di lockdown, l'intimità dei pasti in famiglia, una Kinshasa di bambini che rivivono le loro stesse storie, l'inversione degli assi di tempo e spazio, la profonda spiritualità femminile in India, la macrofotografia in realtà virtuale e la metamorfosi di un luogo resa visibile un dettaglio alla volta.

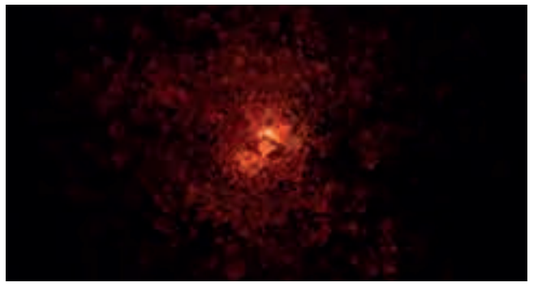
On its third edition, Doc Explorer expands and proposes experimental films both on the big screen and the spherical images of virtual reality: the two forms of visual storytelling intend to converse openly, taking another step toward a potential mutual exchange. The third year of Doc Explorer VR is inevitably marked by the pandemic's outbreak throughout the world, something that, among other things, raised the problem of social isolation. Therefore, the challenge posed by the selection of VR films has been even more stringent, as we searched for works that offered not only a private, isolated show, but managed to exploit the specific VR medium to create something even more real, capable of telling something beyond the factual reality visible to the naked eye. Phantasmal presences in a house filled with memories; the bottom of a battle as a privileged point of view; the empty streets of the cities under lockdown; the intimacy of eating meals with the family; children from Kinshasa who re-live their own stories; the inversion of space and time axes; women's deep spirituality in India; macro-photography in virtual reality; and the metamorphosis of a place made visible one detail at a time.

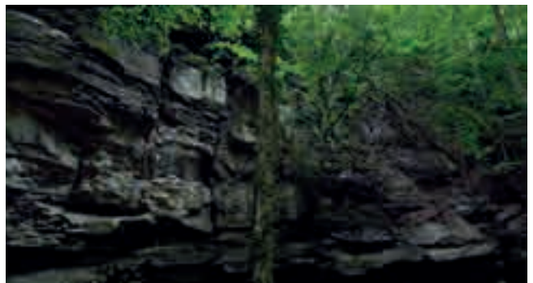
ÀPEIRON VR

Italia, 2020, 12', col.
Regia: Sandro Bocci
Musica: Vincenzo Core
Color: Giuseppe Petruzzellis
Produzione Company Julia Set Lab

Che cos'è il tempo? In una progressione di speculazioni visive lo spettatore sperimenta il dispiegarsi del tempo ponendosi al di fuori di esso, in un luogo dell'indefinito. | What is time? In a progression of visual speculations the viewer experiences the unfolding of time from outside time, a place of the undefined.







DINNERS

USA, Romania, 2020, 20', col.
Regia: Ana Vîjdea, Cosmin Nicoara
Fotografia: Ana Vîjdea, Cosmin Nicoara
Montaggio: Ana Vîjdea, Cosmin Nicoara
Suono: Cosmin Nicoara, Ana Vîjdea
Produzione: Ana Vîjdea per Remora Films

Otto famiglie di Syracuse, NY, tutte di etnia diversa, condividono i momenti intimi della loro cena in un'esperienza video coinvolgente. | Eight families of Syracuse, NY, all from different ethnic backgrounds, let us join the intimate moments of their dinner time trough an immersive video experience.

KINSHASA NOW

Belgio, Congo, 2020, 25', col.
Regia: Marc-Henri Wajnberg
Sceneggiatura: Marc-Henri Wajnberg
Fotografia: Wim Forceville
Montaggio: Lucas Doppelt
Musica: Fabrice Kayumba – Stromboli
Suono: Demute Studio Produzione: Wajnbrosse
Produzione: (Catherine Boes, Marc-Henri Wajnberg), RG Créatifs Associés (Théophile Djwa Mbane), Wim Forceville

35.000 bambini abbandonati dalle loro famiglie a seguito di accuse di stregoneria stanno facendo del loro meglio per sopravvivere nelle strade di Kinshasa, in Congo. | 35,000 kids abandoned by their families following witchcraft allegations are doing their best to survive on the streets of Kinshasa, Congo.

LOCKDOWN 2020 L'ITALIA INVISIBILE

Italia, 2020, 19', col.
Regia: Omar Rashid
Sceneggiatura: Omar Rashid
Fotografia: Sasan Bahadorinejad, Alfredo Lembo
Montaggio: Sasan Bahadorinejad
Post-Produzione: Sasan Bahadorinejad, Cosimo Lombardelli
Musica: Luca Fortino aka Ugly Shoes
Sound Design: Luca Fortino
Grafica: Azzurra Giuntini
Animazione: Cosimo Lombardelli
Produzione: Gold Productions, Rai Cinema, Omar Rashid, Alessandro Mancini, Luca Fortino

La bellezza e la poesia delle città italiane durante l'emergenza covid-19. Il progetto si sviluppa su 5 città: Roma, Milano, Venezia, Firenze e Napoli. | The beauty and poetry of Italian cities during the covid-19 emergency. The project covers 5 cities: Rome, Milan, Venice, Florence, and Naples.

MAN UNDER BRIDGE

Finlandia, 2019, 7', col.
Regia: Hanna Västinsalo
Fotografia: Hanna Västinsalo
Suono: Jani Hietanen
Visual design e animazione: Juulia Kääriä
Supporto tecnico: Pyry Kääriä
Produzione: Thinkseed (Hanna Västinsalo, Cyril Abraham)

Johan Knut Harju (1910-1976) non era solo uno scrittore e storico autodidatta, ma anche un alcolizzato senzatetto. L'esperienza della realtà virtuale combina l'archivio fotografico del Museo della città di Helsinki, le registrazioni della voce di Harju. | Johan Knut Harju (1910-1976) was not only a self-taught writer and historian, but also a homeless alcoholic. The virtual reality experience combines the Helsinki City Museum photo archives, recordings of Harju's voice.

OM DEVI: SHEROES REVOLUTION

Italia, India, 2020, 23', col.
Regia: Claudio Casale
Sceneggiatura: Viola Brancatella, Claudio Casale, Gauri Grazia De Santis
Fotografia: Claudio Casale
Effetti visivi: Antonio Bellusci
Montaggio: Julien Panzarasa, Claudio Casale
Musica: Ananda Vdovic
Suono: Fabio Antonelli
Sound design: Riccardo Cocozza
Produzione: Sibilla Film (Claudio Casale, Viola Brancatella), Alterawide (Davide Lemma, Fabrizio Valenti), Kautilya Society

Una dottoressa, un'attivista sopravvissuta ad un attacco con l'acido e una giovane sacerdotessa raccontano i propri sogni di uguaglianza di genere in un Paese scosso dalle rivendicazioni per i diritti civili fondamentali. | A doctor, an activist who survived an acid attack and a young priestess tell their dreams of gender equality in a country shaken by claims for fundamental civil rights.

REPLACEMENTS
PENGGANTIAN

Giappone, Germania, Indonesia, 2020, 12', col.
Regia: Jonathan Hagard
Musica: Efek Rumah Kaca
Animazione e suoni: Jonathan Hagard
Assistente animazione: Kaori Kida, Dewi Hagard
Produzione: Kampung Ayu (Jonathan Hagard), Ossa Film (Andreas Hartmann), Suwe Ora Jamu (Nova Dewi Setiabudi)

Una famiglia giavanese che osserva il proprio quartiere giorno dopo giorno, generazione dopo generazione, cambiamento dopo cambiamento. È una storia in VR sulle radici, sul tempo e sul cambiamento. | A Javanese family routinely observing their neighborhood day after day, generation after generation, replacement after replacement. It's a VR story about roots, time and change.

THE INHABITATED HOUSE
LA CASA HABITADA

Argentina, 2020, 8', col.
Regia: Diego Kompel
Fotografia: Diego Kompel
Animazione: Diego Kompel
Montaggio: Diego Kompel
Designer: Agustin Prieto
Sound Design : Nicolas Failla
Produzione e Distribuzione: Diego Kompel

Un'ode d'amore alla casa dei nonni dell'autore Diego Kompel, questo breve documentario ci offre uno sguardo caloroso sullo scorrere della vita familiare nel tempo e nelle generazioni. | A loving ode to the house of creator Diego Kompel's grandparents, this short documentary offers us a warm look back on the flows of family life over time and generations.

TX-REVERSE 360°

Austria, Germania, 2019, 5', col.
Regia: Martin Reinhart, Virgil Widrich
Fotografia: Martin Putz
Musica: Siegfried Friedrich
Suoni: Bastian Orthmann, Georg Tomandl (Sunshine Mastering)
VR Spatial Audio Mix: Thomas Aichinger / Scopeaudio
VR Post-Produzione: Axel Dietrich / Vrisch

Un'installazione e un'esperienza VR, girata in risoluzione 10K e a 360° con 135 partecipanti al Babylon Berlin, che inverte il tempo e lo spazio. | An installation and VR-experience, shot in 10K resolution and 360° with 135 participants at Babylon Berlin, reversing time and space.

HABITAT

The Whale From Lorino

HABITAT

In collaborazione con Fondazione Finanza Etica
Con il sostegno di Publiacqua

Il cinema si interroga costantemente sul rapporto tra l'essere umano e l'ambiente che lo circonda. Fin dalle origini, l'atto di filmare corrisponde con l'idea di plasmare un universo spaziale, definendo la dimensione del visibile e il campo dell'invisibile. In un certo senso, si può considerare il cineasta alla stregua di un geografo: l'inquadratura segna i limiti di uno spazio fisico all'interno del quale si muovono i corpi, si definiscono dimensioni e si misurano le distanze, ma soprattutto si registrano tutti quei movimenti non tangibili, la cui traccia sul paesaggio si può scorgere solo nel loro divenire: trasformazioni sociali, interazioni culturali, trasmissioni di conoscenze.
Queste tensioni che pulsano ai bordi dell'immagine sono oggi materia di assoluta urgenza che condiziona le nostre esistenze. La sezione, da quest'anno competitiva grazie al contributo di CG Entertainment, si fa carico di restituire una prospettiva plurale su un pianeta in stato di allarme, offrendo un panorama più ampio possibile sui temi del vivere contemporaneo in relazione all'ecosistema, all'evoluzione tecnologica e alle trasformazioni in atto in ambito geo-politico. In un 2020 caratterizzato dalla pandemia e dalle sue ripercussioni su scala mondiale, appare sempre più necessario portare all'attenzione del pubblico una questione fondamentale come il rapporto dell'essere umano con l'ambiente naturale. Una problematica che tocca le nostre corde più profonde, giacché da essa dipende la sopravvivenza del nostro pianeta e della nostra specie.
I film che compongono la selezione tracciano un percorso in grado di restituire una prospettiva globale, offrendo voci e sguardi diversi sullo sfondo delle emergenze legate al cambiamento climatico. Da questi affiora un'urgenza comune: la necessità di prendere una posizione per far fronte alla disgregazione delle comunità. Un gesto che si può tradurre in un'azione individuale o può manifestarsi sotto forma di risposta collettiva, in un cammino che tuttavia non è esente da insidie e complicazioni, offrendo allo spettatore un interrogativo cruciale: che cosa si è disposti a sacrificare pur di rimanere coerenti con i propri ideali? La lotta per la sopravvivenza, declinata in forme eterogenee, si spinge dalle città alle campagne, arrivando fino alle realtà più remote, dove la dimensione ancestrale convive con le complessità e le contraddizioni del contemporaneo.
Evento speciale sarà l'omaggio a una comunità che ha fatto del cinema documentario il proprio ambiente naturale: *The Grocer's Son, the Mayor, the Village and the World...* di Claire Simon, girato nel piccolo villaggio rurale di Lussas, sede degli storici États généraux du film documentaire, evento cinematografico che da oltre trent'anni anima il territorio dell'Ardèche trasformandolo in una vera e propria finestra sul mondo. Un inno sincero alla cultura come forma di resistenza, risorsa fondamentale per la sopravvivenza di ogni eco-sistema.

Alberto Diana

HABITAT

In cooperation with Fondazione Finanza Etica
Supported by Publiacqua

Film questions itself ceaselessly on the relationship of the human being and the environment they find themselves in. Since its origins, the act of filming has coincided with the idea of shaping a spatial universe, defining the dimension of the visible and the field of the invisible. In a sense, the filmmaker can be considered as a geographer: the shot marks the limits of a physical space inside which bodies move about, dimensions are defined, distances are measures, but, primarily, all non-tangible movements are recorded, i.e., those whose trace on the landscape can only be glimpsed in their becoming, such as social transformations, cultural interactions, and transfer of knowledge.
These tensions pulsating at the limits of the image now are a matter of absolute urgency that is affecting our existence. The section, from this year competitive thanks to the support of CG Entertainment, takes it upon itself to offer a pluralistic survey of the planet in a state of alert, with an overview as comprehensive as possible of contemporary life relative to the ecosystem, technological evolution, and the transformations underway in the geopolitical sphere. In a 2020 characterized by the pandemic and its worldwide repercussions, it seems ever more necessary to draw the attention of the public to a fundamental issue such as the relationship of the human being with natural environment. This theme strikes one of our deepest chords, because the survival of this planet and our species depends on it.
The films of the selection outline a roadmap that provides a global outlook, offering different voices and gazes on the background of the emergences caused by climate change that have an urgency in common: to take a stance and face the disaggregation of communities. A gesture that can either be translated into individual action or take the shape of a collective response on a journey that is not exempt of pitfalls and complications. The viewer is asked a crucial question: what are you willing to sacrifice in order to remain loyal to your ideals? The fight for survival, that takes on heterogeneous forms, reaches out from the cities to the countryside, down to the remotest realities, where the ancestral dimension coexists with the complexities and the contradictions of contemporary age.
A Special Event will pay homage to a community that made documentary cinema their natural environment: Claire Simon's *The Grocer's Son, the Mayor, the Village and the World...*, filmed in the small rural village of Lussas – the headquarters of the historic États généraux du film documentaire, the non-competitive festival that has animated the Ardèche department for thirty years and transformed it in a window onto the world. A sincere hymn to culture as a form of resistance, the fundamental resource for the survival of any ecosystem.

Alberto Diana

Grecia, Gran Bretagna, 2020, 69', col.

Regia: Emilia Milou
Fotografia: Fili Olsefski
Montaggio: Emilia Milou
Suono: Aris Pavlidis
Musica: Alkinoos Ioannidis
Produzione: A&G Films Media Entertainment, N-Trance, GFC

Contatto: Antigoni Gavriatopoulou
@: antigoni@agfilms.gr

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Emilia Milou vive ad Atene, Grecia. Ha studiato sociologia e fotografia. Ha lavorato come fotografa, operatrice, montatrice, redattrice, sceneggiatrice e assistente alla regia. Ha frequentato la masterclass per la regia di documentari di Eva Stefani e per il montaggio di Giorgos Mayropsaridis (nominato all'Oscar per *Lobster* di Giorgos Lanthimos). Ha lavorato come assistente alla regia in film realizzati per Documenta14 e la Biennale di Venezia 2019.

Emilia lives in Athens, Greece. She studied Sociology and Photography. She had worked as photographer, camerawoman, editor, script and Assistant Director. She has attended masterclass for Documentary Direction by Eva Stefani and Editing by Giorgos Mayropsaridis (Oscar nominated editor for *Lobster* by Giorgos Lanthimos). She worked as assistant director in films made for Documenta14 and Venice Biennale 2019.

EMILIA MILOU

EXPRESS SCOPELITIS

Nelle Cicladi i venti soffiano implacabili, d'inverno il cielo è grigio e la terra arida, e questo fa si che tutti gli approvvigionamenti debbano provenire dalle isole più grandi, come Amorgos e Naxos. Un'imbarcazione, l'Express Scopelitis, fa la spola all'interno dell'arcipelago da oltre un trentennio, garantendo ad abitanti e turisti una mobilità e uno scambio che altrimenti sarebbe impossibile. Era il 1958 quando il capitano violinista Mitsos Scopelitis diede vita in maniera quasi eroica al servizio con un piccolo caicco a un solo motore. Oggi la nave è capitanata da suo figlio Giannis che si danna l'anima per farla arrivare in tempo e farla partire a dispetto di ogni situazione meteorologica. Il carattere dell'impresa rimane quella di sempre: più che un lavoro, duro e poco remunerativo, un patto siglato per la vita con un territorio e il suo popolo. Il documentario di Aimilia Milou, in questo senso, è più della semplice storia di una nave e di chi la conduce: è una storia di amicizia, di solidarietà e di fiducia, quella di una comunità resistente e unita che trova il modo di restare a galla ad ogni costo anche nella burrasca di una vita difficile. (a.s.)

In the Cycladic Islands the winds blow relentlessly; during the winter the sky is grey and the land barren; this means that all kinds of supplies must come from bigger islands like Amorgos and Naxos. The boat Express Scopelitis has been going back and forth within the archipelago for over three decades, allowing inhabitants and tourists to move about and trade – something that would have been impossible without it. It was 1958 when captain and violinist Mitsos Scopelitis, almost heroically, launched this service with just a little motor caique. Nowadays, the boat is commanded by his son Giannis, who beats himself up to be on time in spite of all kinds of weather. The character of the enterprise remains the same: more than a job – and a hard and barely rewarding one – it is a pledge for life with a land and its people. In this sense, Aimilia Milou's documentary is more than the mere story of a boat and its commander: it is a story of friendship, solidarity, and trust, about a resilient and tight community that manages to keep afloat at all costs, even under the storm of a hard life. (a.s.)

LILIANA COLOMBO

ICEMELTLAND PARK

Una voce pre-registrata risuona dagli altoparlanti, invitando gli spettatori a godersi la visita in un immaginario parco di divertimenti corredato di insegne, cartelli di divieto, orari di entrata e uscita. Le immagini di archivio riprese dal web diventano protagoniste di un itinerario dell'assurdo: un gruppo di turisti nella Terra del Fuoco assiste dal vivo allo scioglimento dei ghiacciai, esultando ogni volta che un pezzo si stacca dalla parete; l'effetto interlacciato sovraimprime le registrazioni di un maremoto, mentre mappe satellitari rivelano i cambiamenti irreversibili sul paesaggio provocati dall'innalzamento delle temperature globali. Partendo dal riuso di archivi video pubblicati sul web e provenienti da tutto il mondo, *Icemeltland Park* dà vita a un parco di divertimenti da incubo, che altri non è che il nostro pianeta, sconvolto dalle conseguenze del cambiamento climatico. In questo viaggio inquietante e allo stesso tempo dissacrante, Liliana Colombo offre uno sguardo consapevole su una materia oggi più che mai urgente, osservandola da una prospettiva analitica globale che include interventi di stampo scientifico. (a.d.)

A pre-recorded message blares from the loudspeakers, inviting the visitors to enjoy the visit to an imaginary amusement park complete with signs, bans, opening and closing time. The archival footage retrieved from the Internet composes an itinerary of the absurd: a group of tourists in Tierra del Fuego watches the glaciers melting live, hooraying every time that it calves; images of a seaquake are superimposed through an interlaced effect, while satellite maps expose the irreversible changes provoked by the increase of global temperatures on the landscape. Reusing video archives published on the web from all over the world, Icemeltland Park gives life to a nightmarish funfair, aka our own planet, overturned by the consequences of climate change. In this both troubling and debunking journey, Liliana Colombo casts a conscious gaze on an ever more urgent subject, observing it from a global and analytical point of view which also includes scientific insights. (a.d)

Italia, Regno Unito, 2020, 40', col.

Regia: Liliana Colombo
Montaggio: Liliana Colombo
Suono: Philippe Ciompi
Produzione: Liliana Colombo

Contatto: Liliana Colombo
@: lilianacolombo@gmail.com

Liliana Colombo vive e lavora tra Milano e Londra. Ha studiato danza classica per oltre 15 anni in Italia e in Francia sotto la guida di Marika Besobrasova e successivamente ha conseguito una laurea specialistica in film sperimentale presso la Kingston University di Londra. I suoi film sono stati proiettati al BFI e all'ICA di Londra, alla mostra del cinema di Pesaro e a DocumentaMadrid.

Liliana Colombo lives and works between Milan and London. She studied ballet for over fifteen years in Italy and France under the direction of Russian ballet dancer Marika Besobrasova. She then graduated with an MA in Experimental Film from Kingston University London. Her films have screened internationally at the BFI and ICA London, Pesaro Film Festival, and DocumentaMadrid.

Danimarca, Norvegia, Svezia, 2020, 88', col.

Regia e fotografia: Erlend Eirik Mo
Montaggio: Åsa Mossberg
Suono: Andreas Kongsgaard, Anders Kwarnmark
Musica: Magnus Jarlbo, Sebastian Øberg
Produzione: Magic Hour Films
Distribuzione: Autlook Filmsales

Contatto: Autlook Filmsales
@: stephanie@autlookfilms.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Erlend E. Mo ha studiato lingue e letterature scandinave all'Università di Oslo e cinema e televisione alla Volda University College. Ha lavorato come produttore e regista nel dipartimento per i giovani e l'infanzia della radiotelevisione pubblica norvegese. I suoi documentari *Forbidden Love* (1998), *Can You Die in Heaven?* (2005), *My Eyes* (2006) e *Four Letters Apart – Children in the Age of ADHD* (2013) sono stati premiati in diversi festival internazionali, tra i quali CPH:DOX, IDFA e Thessaloniki. Il suo ultimo film *Journey to Utopia* (2020) è stato presentato nella competizione nordica del CPH:DOX.

Erlend E. Mo born 1967, Norway. Studied literature and Scandinavian languages at Oslo University, and film and TV at Volda University College. Has produced and directed for NRK's Children and Youth Department. His previous documentaries *Forbidden Love* (1998), *Can You Die in Heaven?* (2005), *My Eyes* (2006) and *Four Letters Apart – Children in the Age of ADHD* (2013) have been awarded at several international film festivals, such as CPH:DOX, IDFA e Thessaloniki. His last film *Journey to Utopia* (2020) was selected for the nordic competition at CPH:DOX.

ERLEND EIRIK MO

JOURNEY TO UTOPIA
REJSEN TIL UTOPIA

Il regista Erlend, sua moglie Ingeborg e i figli vivono in un'atmosfera idilliaca nella campagna norvegese. La coppia è però afflitta da grandi preoccupazioni riguardo i cambiamenti climatici e il mondo che potrebbero lasciare in mano alle generazioni future. Di fronte a questa urgenza, prendono una decisione radicale: si trasferiscono in Danimarca per abitare in un eco-villaggio autosufficiente. L'adattamento alla nuova vita sarà però ricco di insidie e complicazioni inaspettate. *Journey to Utopia* è un *family drama* raccontato in prima persona in cui il regista, tra il riflessivo e l'auto-ironico, mette in scena i conflitti con la moglie, la figlia maggiore Aslaug e gli abitanti dell'eco-villaggio, sullo sfondo dell'emergenza legata ai cambiamenti climatici e alla più che mai stringente necessità di prendere posizione. Il timore di Erlend di essere ormai incapace di incidere sul presente si intreccia con le questioni legate alla sfera familiare (laddove il conflitto generazionale con la figlia diviene anche conflitto di responsabilità), ponendo lo spettatore di fronte a un interrogativo cruciale: che cosa si è disposti a sacrificare pur di rimanere coerenti con i propri ideali? (a.d.)

Film director Erlend, his wife Ingeborg, and their children live in the idyllic atmosphere of the Norwegian countryside. However, they are afflicted by the concern for climate change and the world they could hand on to the future generations. Urged by this worry, they make a radical decision and move to a sustainable eco-village in Denmark. But the adjustment to their new life is actually filled with unexpected pitfalls and complications. *Journey to Utopia* is a family drama told in the first person. The film director, playing between the meditative and self-deprecating registers, films the conflicts with his wife, his elder daughter Aslaug, and the village inhabitants against the backdrop of the climate change emergency and the deep-felt need of taking a stance. Erlend's fear of not being able to affect the present intertwines with family-related issues (with the generational conflict with his daughter also becoming a conflict of responsibilities), facing the viewer with a crucial question: what are you willing to sacrifice to be coherent with your ideals? (a.d.)

photo by Erlend E. Mo

Francia, 2020, 57', col.

Regia: Juliette Guignard
Fotografia: Juliette Guignard
Montaggio: Adrien Faucheux
Suono: Jean Barthélémy Velay
Musica: Ezra
Produzione: Les Films du Bilboquet

Contatto: Les Films du Bilboquet
@: justine@lesfilmsdubilboquet.fr

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Juliette Guignard è regista e performer. La sua ricerca nel campo del documentario si sviluppa nella realizzazione di film (*Le Temps du chantier, Te Merau, La Terre du milieu*) e spettacoli ibridi (*Oniri 2070*, con la Cie Organic Orchestra). In parallelo collabora con diversi collettivi e realtà socioculturali tra l'Ile-de-France e la Bretagna come Captive e La Sierra Prod.

Juliette Guignard is director and performer. Her research in the documentary field is developed in the making of films (*Le Temps du chantier*, *Te Merau*, *La Terre du milieu*) and hybrid shows (*Oniri 2070*, with the Cie Organic Orchestra). In parallel he collaborates with various collectives and socio-cultural realities between Ile-de-France and Brittany such as Captive and La Sierra Prod.

JULIETTE GUIGNARD

MIDDLE EARTH
LA TERRE DU MILIEU

Camille vive in una vecchia casa di campagna nella Creuse, nel cuore della Francia. Ha deciso di lavorare la terra e crescere i suoi tre figli lontano dalla città, alla ricerca di una forma di vita differente e sostenibile. Quando non si occupa della coltivazione o degli animali, trascorre il tempo con i piccoli Maïwen, Arthur e Joaquim: questi aiutano la madre a preparare le marmellate, la accompagnano al mercato del paese, cantano insieme *Bella Ciao* e leggono di notte a lume di candela alcuni passi dei libri di Tolkien. I figli sono lo specchio delle sue scelte, prese per fare fronte ai timori del futuro: mentre Camille desidera portare avanti metodi di coltivazione al di fuori degli standard agricoli che costringono i piccoli produttori locali a vivere di sussidi statali, nelle parole della figlia maggiore Maïwen comincia a crescere il seme della ribellione, mettendo in discussione i valori consumistici. *La Terre du milieu* è il ritratto sensibile di una donna, diventata contadina per scelta, e della sua famiglia: un'osservazione delicata e consapevole della vita campestre, che rifugge ogni idealizzazione, poiché frutto di una decisione etica e politica sempre più urgente. (a.d.)

Camille lives in an old country house in the Creuse, the heart of France. She decided to cultivate the land and bring up her three children far from the city, in search of a different, sustainable lifestyle. When she is not busy with the land or the animals, she spends her time with the little Maïwen, Arthur, and Joaquim: they help the mother to prepare marmalades, accompany her to the village market, sing *Bella Ciao* together, and read passages of Tolkien's books at night by candlelight. The children reflect Camille's choices, made to cope with the fears of the future. However, while she wants to go ahead with farming methods outside of the agricultural standards that oblige the little local producers to live on welfare, the elder daughter Maïwen begins to show signs of rebellion, questioning the values of consumption. *La Terre du milieu* is a sensitive portrayal of a woman, who became a farmer by choice, and of her family, that avoids all kinds of idealization because it is the result of an ever more urgent ethical and political decision. (a.d.)

Croazia, Slovenia, 2020, 56', col.

Regia: Tomislav Jelinčić
Sceneggiatura: Tomislav Jelinčić
Fotografia: Alan Stanković
Suono: Julij Zornik
Montaggio: Ivan Gergolet
Musica: Luca Ciut
Produttori: Danijel Pek, Maja Pek-Brünjes, Miha Černec, Igor Princič
Produzione: Antitalent
Coproduzione: Tramal films, Transmedia production

Contatto: Igor Princic
@: igorpri@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Tomislav Jelinčić si è laureato presso la Facoltà di Scienze politiche di Zagabria e poi diplomato all'Accademia di Arte drammatica della stessa città. Ha lavorato per vent'anni come reporter televisivo, realizzando oltre un centinaio di reportage e brevi documentari per la TV. Ha diretto sette documentari cinematografici, molti dei quali pluripremiati. Storkman è il suo esordio nel lungometraggio documentario.

Tomislav Jelinčić gained his MA degree at the Faculty of Political Science in Zagreb and then at Academy of Dramatic Art in Zagreb. In his twenty years of working as a television reporter he created over hundred of TV reportages and short documentary forms. He directed 7 short documentary films of which many were awarded. Storkman is Tomislav's first feature documentary film.

TOMISLAV JELINČIĆ

STORKMAN

Storkman racconta la vicenda di un bidello di una scuola elementare, Stjepan, la cui vita sarebbe passata del tutto inosservata non fosse stato per una cicogna molto speciale. La storia si svolge nella periferia della città croata Slavonski Brod dove, nel 1992, il vedovo Stjepan Vokic trova una cicogna con un'ala rotta. La salva e da allora la cicogna, ormai chiamata Malena, vive con lui nella sua casa. Nel 2002 Malena trova il suo amore per la vita e da allora aspetta il passaggio del suo compagno tutte le primavere. Klepetan, come lo ha chiamato Stjepan, viene fin dal Sudafrica. Malena e Klepetan hanno allevato oltre 60 piccole cicogne. Quando giunge l'autunno Klepetan e i piccoli di cicogna volano giù in Africa, mentre Malena resta sola con Stjepan. Senza di lui lei non riuscirebbe a sopravvivere all'inverno, ma come farebbe Stjepan senza di lei?

Storkman follows the story of a primary school janitor Stjepan whose life would pass completely unnoticed if a very special stork didn't come his way. The plot is set in the suburb of Croatian town Slavonski Brod where in 1992 Stjepan Vokic, a widower, found a stork with a broken wing. He saved her life and since then she has been living with Stjepan in his home. He named her Malena. In 2002, Malena found the love of her life and since then she patiently awaits for her loved one to arrive in the spring. Klepetan, as Stjepan named him, comes all the way from South Africa. Together, Klepetan and Malena have raised more than 60 little storks. When autumn comes, Klepetan and their baby storks fly away to Africa. Malena is once again left alone with Stjepan. Without him, she would not survive the winter. And what would Stjepan be like without her?

Francia, 2020, 111', col.

Regia: Claire Simon
Fotografia: Claire Simon
Montaggio: Luc Forveille, Claire Simon
Suono: Virgile Van Ginneken, Elias Boughedir, Nathalie Vidal, Aline Gavroy
Musica: Nicolas Repac
Produttori: Rebecca Houzel, Julie Freres, Anne Phlypo, Luc Forveille
Produzione: Petit à Petit production, Clin d'oeil films, Les Films de la caravane
Distribuzione: Andana Films

Contatto: Grégory Bétend, Andana Films
@: gregory@andanafilms.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Claire Simon ha iniziato la sua carriera realizzando alcuni brevi documentari in stile cinema diretto. I suoi film di finzione, tutti presentati alla Quinzaine des Réalisateurs di Cannes: *Sinon oui* (1997), *Ça brûle* (2005) e *Les bureaux de Dieu* (2008). Ha diretto *Gare du Nord* (2013), presentato in anteprima al Festival di Locarno, *Le bois dont les rêves sont faits* (2016) e *Le concours* (2017), presentato in anteprima alla Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia e vincitore del premio per il miglior documentario. Nel 2018 il suo film *Premières Solitudes* è stato selezionato al Forum della Berlinale.

Claire Simon started her career by making some short documentaries in the style of cinéma direct. Her feature films were presented at Cannes' Docfortnight: *Sinon oui* (1997), *Ça brûle* (2005) and *Les bureaux de Dieu* (2008). She directed *Gare du Nord* (2013), which premiered at Locarno festival, *Le bois dont les rêves sont faits* (2016) Locarno festival as well and *Le concours* (2017), which premiered at Venice International Film Festival and won the prize for best documentary. In 2018, her film *Premières Solitudes* was selected at the Berlinale Forum.

CLAIRE SIMON

THE GROCER'S SON, THE MAYOR, THE VILLAGE AND THE WORLD...
LE FILS DE L'ÉPICIÈRE, LE MAIRE, LE VILLAGE ET LE MONDE

Che cosa unisce l'ideazione di un villaggio di cinema documentario e il ritmo della vita agricola della campagna francese? Si potrebbe rispondere che l'ecosistema Lussas (fatto di un festival, di una scuola di cinema, di diverse case di produzione e di una piattaforma VOD di documentari, chiamata Tënk) sia il frutto della biografia del suo ideatore, l'appassionato e instancabile Jean-Marie Barbe, figlio di negozianti del paese. Ma c'è molto di più nella vita ordinaria di un uomo speciale: l'intuizione che la cultura oggi debba avvicinarsi ai ritmi della natura, per ritrovare una connessione profonda con le persone. Seguendo da vicino il lavoro della squadra attorno a Barbe, la grande documentarista Claire Simon traccia l'odissea di un'impresa culturale controcorrente, ma in piena sintonia con il territorio che l'ha generata, tra una vendemmia e una raccolta di frutti. Un sogno che si fa – poco a poco e con grande fatica – realtà, in un villaggio-mondo in cui si mette a fuoco un nuovo modello di società. (d.p.)

What unites the conception of a village of documentary cinema and the rhythm of rural life in the French countryside? One could argue that the ecosystem Lussas (with a film festival, a film school, several production companies, and a VOD documentary platform called Tenk) is the result of the biography of the person who conceived it all – the impassioned, tireless Jean-Marie Barbe, son of village shopkeepers. But in the ordinary life of a special man there is much more, like the intuition that culture today should get closer to the rhythm of nature, to find again a deep connection with the people. Following closely the work of Barbe's team, great documentary film-maker Claire Simon outlines the odyssey of a cultural enterprise that goes against the tide but in tune with the surrounding environment, in-between a vintage and a fruit harvest. A dream that, slowly and with great effort, comes true, creating a world-village in which a new model of society is being sought after. (d.p.)

Svizzera, Francia, Burkina Faso, 2020, 92', col.

Regia: Olivier Zuchuat
Fotografia: Olivier Zuchuat
Montaggio: Olivier Zuchuat
Suono: Hamado Kangambega, Denis Séchaud,
Produzione: Prince Film, Andolfi, les Films du Dromadaire
Distribuzione: Out of the box, JRH Films

Contatto: Arnaud Dommerc
@: arnauddommerc@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Olivier Zuchuat ha studiato fisica e letteratura all'Università di Losanna e al Trinity College di Dublino. Ha lavorato come montatore e insegna in varie scuole di cinema. Dal 2015 è professore presso il Dipartimento di Cinema di HEAD-Genève (Geneva School of Art and Design). È noto per i suoi documentari pluripremiati *Far From the Village* (2008) e *Like Lions of Stone at the Gateway of Nigh*t (2012).

Born in 1969. Olivier Zuchuat studied Physics and Literature at University of Lausanne and Trinity College in Dublin. He has worked as editor and teaches in various film schools. Since 2015 he has been professor at the Head of Cinema Department of HEAD-Genève (Geneva School of Art and Design). He is known for his award-winning documentaries *Far From the Village* (2008) e *Like Lions of Stone at the Gateway of Nigh*t (2012).

OLIVIER ZUCHUAT

THE PERIMETER OF KAMSÉ
LE PÉRIMÈTRE DE KAMSÉ

Kamsé è un piccolo villaggio in Burkina Faso, dove un gruppo di abitanti, in maggioranza donne, ha deciso di rimanere e combattere contro la siccità e la mancanza di acqua che, nel corso del tempo, hanno causato un forte spopolamento del territorio. Gli uomini e le donne rimasti si uniscono allora per portare avanti un progetto innovativo ed ecologico di irrigazione, per far rinascere il villaggio e far tornare coloro che sono emigrati. Il film racconta l'impresa, il lavoro duro e gli ostacoli che donne e uomini dovranno affrontare, ma anche il formarsi di una collettività intorno a un progetto. Il racconto si sviluppa man mano che il film va avanti e diventa la narrazione epica di un'impresa che lo sguardo di Olivier Zuchuat filma come un soggetto unico, come se tutti gli abitanti fossero un solo personaggio. È questa consapevolezza della collettività a costruire nel film un percorso avvincente e assolutamente contemporaneo, in cui la macchina da presa è al tempo stesso dentro la materia che filma e capace di mantenersi alla distanza necessaria per mostrare il corpo come corpo comune, il progetto come progetto di vita collettiva. (d.d.)

Kamsé is a small village in Burkina Faso where a group of inhabitants, mostly women, decide to stay and fight the drought and lack of water which have been driving the population away year after year. The men and women who didn't leave join their forces to implement an innovative and ecological project to bring irrigation back to the village for the sake of the community's survival and to encourage those who emigrated to come back. The film gives an account of the enterprise, the toil and the obstacles that men and women have to face up to, but it also describes how a community takes shape when everyone is involved in a project. As the story unravels, the film becomes the epic narrative of an enterprise that Olivier Zuchuat films as if it were a single subject, and the inhabitants were precisely a single character. It is through this community awareness that a compelling and absolutely contemporary film journey is constructed, with the camera at the same time within the matter filmed and at the right distance, in order to show the body as a common body and the project as a project of collective life. (d.d.)

Polonia, 2019, 59', col.

Regia: Maciej Cuske
Fotografia: Piotr W. Bernas
Montaggio: Katarzyna Orzechowska
Suono: Jarosław Sadowski, Marcin Lenarczyk
Musica: Michal Jacaszek
Produzione: Pokromski Studio, Telewizja Polska – Agencja Filmowa

Contatto: Agnieszka Rostropowicz-Rutkowska, Fine Day Promotion
@: arostropowicz@finedaypromotion.pl

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Maciej Cuske è laureato in regia alla Andrzej Wajda Master School di Varsavia. I suoi documentari precedenti, *The Cure* (2004), *Suburban Train* (2007) e *Far from the City* (2011) sono stati presentati in numerosi festival internazionali, quali Rotterdam, Cracovia, Jihlava e Lisbona. Il suo ultimo film, *The Whale from Lorino*, è stato presentato in anteprima mondiale al concorso internazionale mediometraggi di IDFA nel 2019.

Maciej Cuske graduated from the Andrzej Wajda Master School of Film Directing in Warsaw. His previous documentaries such as *The Cure* (2004), *Suburban Train* (2007) and *Far from the City* (2011) have been screened and awarded many times at international festivals (Rotterdam, KFF, Ji.hlava IDFF, Doclisboa). His latest film, *The Whale from Lorino* (2019) premiered at the International Documentary Film Festival in Amsterdam, where it took part in the medium-length films competition.

MACIEJ CUSKE

THE WHALE FROM LORINO
WIELORYB Z LORINO

Secondo la mitologia del popolo Chukci, l'umanità nacque dall'unione di una donna, Nau, e una balena. Esseri umani e cetacei convissero in natura per tanti anni, come tra fratelli e sorelle, finché un giorno un uomo non uccise una balena. Da allora, la fame e la sofferenza si impossessarono della vita sulla Terra. Le parole della voce narrante vengono risucchiate dal fragore delle onde di un mare insanguinato: a Lorino, remoto villaggio di pescatori nell'estremo nord-est della Siberia, si pratica ancora la caccia alle balene, che non è solo retaggio di una tradizione tribale, ma un'indispensabile garanzia di sopravvivenza per la piccola comunità. Mentre la carcassa del mammifero viene trascinata a riva, i ragazzi assistono alle lezioni in una scuola che appare perduta nel tempo, con i ritratti dei dirigenti sovietici ancora appesi in aula. *The Whale from Lorino* è un'opera di grande potenza visiva che ritrae una comunità alla fine del mondo. La maestosità delle immagini e la forza espressiva del sonoro immergono lo spettatore in uno scenario sospeso, dove domina la tensione tra la rappresentazione sublime della ferocia e la dignità di un popolo che lotta per la propria sopravvivenza. (a.d.)

According to the mythology of the Chukci population, humankind was born from the intercourse of a woman, Nau, and a whale. Human beings and cetaceans coexisted in nature for many years as brothers and sisters until one day a man killed a whale. Since then, hunger and sorrow have taken hold of life on Earth. The comment of the narrator is deadened by the roar of the waves of a bloodied sea: in Lorino, a remote village of fishermen in the north-east of Siberia, whale hunting is still practiced. It is not only the legacy of a tribal tradition, but a fundamental resource for the survival of the small community. While the carcass of a mammal is dragged on the shore, kids attend their classes in a school that seems lost in time, with portraits of soviet executives still hanging on the classrooms' walls. *The Whale from Lorino* is a work of great visual strength that depicts a community at the end of the world. The magnificent imagery and the expressive power of the sound immerse the audience in a suspenseful scenery, dominated by the tension between a sublime representation of fierceness and the dignity of a people fighting for their survival. (a.d.)

Repubblica Ceca, Italia, 2020, 67', col.

Regia: Petr Záruba
Fotografia: Miroslav Janek
Montaggio: Pavel Kolaja
Suono: Vladimír Chrastil
Musica: Jaroslav Kořán, Matouš Hejl
Produzione: Cinepoint, Česká televize, Mammut Film
Con il supporto di: Toscana Film Commission nell'ambito del programma Sensi Contemporanei Toscana per il Cinema
Distribuzione: Mammut Film

Contatto: Ilaria Malagutti, Mammut Film
@: malagutti@mammutfilm.it

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Petr Záruba si è laureato alla Facoltà di Scienze Naturali della Charles University e al Dipartimento di documentari della FAMU. Lavora come regista, direttore della fotografia e ricercatore di archivi cinematografici. Nei suoi film precedenti si è concentrato sugli artisti Adriena Šimotová (*Of the Near and the Distant*, 2003) e Jiri John (*Fruits Falling of Itself*, 2008). *Traces of a Landscape* è il suo primo lungometraggio.

Petr Záruba graduated from the Faculty of Natural Sciences, Charles University and Department of Documentary Film at FAMU. He works as a film director, cinematographer and film archives. In his previous films, he focused on the artists Adriena Šimotová (*Of the Near and the Distant*, 2003) and Jiri John (*Fruits Falling of Itself*, 2008). *Traces of a Landscape* is his first feature film.

PETR ZÁRUBA

TRACES OF A LANDSCAPE

Jan Jedlička, nato a Praga nel 1944, dopo gli studi all'accademia d'arte emigra in Svizzera in seguito ai fatti del 1968 in Cecoslovacchia. Nel corso di un viaggio in Toscana si innamora della Maremma, che diviene ben presto la sua patria artistica. Da allora i suoi paesaggi sono fonte di ispirazione per le sue opere. In particolare, l'uso della terra, nel suo aspetto più materiale, è una caratteristica fondamentale della sua ricerca pittorica: Jedlička trascorre infatti buona parte del suo tempo alla ricerca di piccoli frammenti di rocce per produrre i colori che danno vita ai suoi dipinti. *Traces of a Landscape* mostra in maniera intima il processo creativo del pittore ceco, instaurando un dialogo appassionato che lega due sguardi e due linguaggi (quello artistico e cinematografico) che si confrontano e ascoltano nell'intento di catturare il lavoro invisibile, complesso e misterioso della creazione. In un mondo sempre più caratterizzato dai linguaggi digitali, Petr Záruba sembra rivolgere la sua attenzione ai tratti fondamentali dell'espressione artistica, attraverso un recupero di una dimensione materiale che svela un altro rapporto possibile tra l'uomo e la natura. (a.d.)

After his studies at the Academy of Fine Arts, Jan Jedlička, born in Prague in 1944, emigrated to Switzerland as a consequence of the 1968 events. During a journey in Tuscany, he fell in love with the Maremma, which soon became his artistic motherland. Since then, landscapes have become a source of inspiration for his paintings. In particular, the use of earth, in its most material aspect, is a fundamental factor of his artistic research: Jedlička actually spends a good portion of his time looking for fragments of rocks to produce the colours that give life to his works. In an intimate manner, *Traces of a Landscape* shows the creative process of the Czech painter establishing a passionate dialogue between two outlooks and two languages (of art and film) that converse with the goal of capturing the invisible, complex, and mysterious work of creation. In a world that is ever more dominated by digital languages, Petr Záruba seems to be focusing on the primordial characteristics of artistic expression by regaining a material dimension that unravels another possible relationship of man and nature. (a.d.)

DOCPOINT
HELSINKI DOCUMENTARY FILM FESTIVAL
29.1.-7.2.2021
th EDITION

DIAMONDS ARE FOREVER
MEMORIE DEL FUTURO
MEMORIES OF THE FUTURE

The Mesmerist

DIAMONDS ARE FOREVER
MEMORIE DEL FUTURO

A CURA DI DANIELE DOTTORINI

Il cinema non gioca con il tempo, ma è in grado di esplorarne e viverne le molte dimensioni. Si potrebbe pensare che, proprio perché arte temporale – come la musica – il cinema non possa se non procedere verso due direzioni: avanti, seguendo l'ordine cronologico degli avvenimenti; o indietro, attraverso tutte le forme del ricordo (il flashback, il racconto, la testimonianza, la traccia). Sappiamo bene che questo pensiero è errato e che il rapporto tra l'immagine in movimento e la temporalità è ben più complesso di così. Il cinema riprende, raddoppia, moltiplica le linee temporali, le interseca e le annoda. Eppure questo giudizio persiste, magari non per il cinema *tout court*, ma per quello sguardo documentario che ne attraversa le pratiche. Questo interdetto sembra infatti essere ancora presente quando si parla di cinema documentario, di cinema del reale. Se il racconto della realtà è l'obiettivo di ogni film documentario, di ciò che è accaduto o che accade di fronte all'obiettivo, allora non può esserci altra direzione che quella duplice ricordata prima: o si va avanti, o si va indietro. Eppure. Le immagini dei film che fanno parte della rassegna Diamonds Are Forever ci offrono un'altra possibilità di pensare il cinema documentario nel suo rapporto con il tempo. Quest'anno la sezione si intitola infatti "Memorie del futuro", titolo ripreso dal film omonimo di Chris Marker e Yannick Bellon. La memoria del futuro è un'espressione che, immediatamente, rovescia l'apparente linearità della direzione del tempo nell'immagine documentaria: le immagini, come le fotografie di Denise Bellon sono al tempo stesso anticipazioni del futuro e memoria del passato del Novecento. Il cinema è capace di mostrare dunque non due, ma molteplici direzioni, perché ogni volta che ritorniamo sulle immagini del passato costruiamo nuove temporalità, ne riveliamo altre possibili. In fondo, il cinema documentario è fatto di sentieri che si biforcano: film che non sono mai stati realizzati, ma che diventano lo spazio immaginario per un viaggio a distanza di tempo su quegli stessi luoghi. È lo spunto iniziale di *Tigrero: A Film that Was Never Made* di Mika Kaurismäki, la cui macchina da presa si mette all'inseguimento, con Jim Jarmusch e Samuel Fuller, del film mai girato da quest'ultimo in Brasile. O ancora: storie che si svolgono nello stesso tempo ma mostrano vissuti totalmente diversi, come in *Out of the Present* di Andrej Ujica; immagini che non parlano solo del tempo in cui sono state catturate, ma anche del tempo in cui diventano significative per qualcuno, oppure rivelano ciò che le separa dall'istante della loro riscoperta. Registi e registe come Agnès Varda, Jean Eustache, Bill Morrison: sguardi diversissimi e al tempo stesso ugualmente radicali. Autori di immagini che non smettono di interrogare il tempo, di rimodularlo attraverso racconti, percezioni, rimontaggi. Qualcosa accade allora, film dopo film, immagine dopo immagine: qualcosa che ha a che fare con la capacità del cinema di connettere tra loro film realizzati in epoche e luoghi distinti, di creare montaggi fulminanti tra momenti apparentemente privi di alcuna connessione tra loro. Le immagini sono cariche di tempo, sempre, perché carico di tempo è il nostro sguardo verso di loro, la nostra capacità di farle diventare il mezzo con cui moltiplicare narrazioni, temporalità, immaginazione. Ecco allora venirci incontro le immagini di *The War Game* di Peter Watkins o di *No Foe Can Scare Us* di Edmundas Zubavičius: immagini-racconto, che costantemente inventano, creano mondi possibili, letture possibili (non importa quanto visionarie), del mondo stesso, della storia passata, recente o lontana. Soprattutto, film che inventano il tempo, un futuro distopico oppure solo immaginato: ma è proprio questo ciò che il documentario può fare, mostrare l'immaginazione del futuro, o la paura del futuro come parte della realtà, della nostra percezione del mondo. Il tempo si condensa, in un attimo congelato, in una immagine che sfugge al flusso: ecco il tempo prezioso dell'istante carico di senso, in cui si raccoglie la memoria di una vita intera: ecco le immagini dei film ultimi, testimoniali, come *Jour àpres jour* di Jean-Daniel Pollet, esempio poetico dell'immagine come traccia necessaria di un vissuto. Il tempo è un racconto: è questo che le immagini non smettono di dirci a ogni loro passaggio. Anche rimontate, analizzate, sottoposte a trasformazione, commentate o rese pura visione lisergica: esse costantemente si moltiplicano in immagini del passato e del presente o, come nel caso di Marker, in memorie del futuro. Chiediamo ancora: si tratta forse di un tradimento dell'idea documentaria? Di un puro gioco cinematografico, di finzione mascherata da cinema del reale? Queste domande sono in fondo errate; il cinema del reale è tale perché affronta a viso aperto la complessità di qualcosa che sfugge a ogni definizione, che rimane eccedente rispetto a ogni immagine che pretenda di dare del reale stesso una rappresentazione definitiva. Il corpo a corpo tra cinema e reale configura narrazioni, crea punti di vista, prospettive, moltiplica gli sguardi (e dunque arricchisce il nostro). Così facendo, il cinema del reale crea uno sguardo sul mondo, a partire proprio dalla nostra soggettività, dalla nostra temporalità. Così facendo, il documentario mostra la sua capacità di andare oltre l'idea di rappresentazione, di specchio, di riflesso del reale. Le immagini ci offrono, da sempre, la possibilità di viaggiare nel tempo, in più direzioni, perché noi stessi siamo fatti di tempi diversi, di memoria, percezione, anticipazione e immaginazione. Il cinema del reale ha esplorato questa possibilità in modi sempre diversi, spesso affascinanti, imprevedibili e sorprendenti, come nei nove film che fanno parte di questa rassegna, ognuno dei quali scrive la propria memoria del futuro. Diamonds Are Forever – Memorie del futuro fa parte del progetto per la catalogazione, digitalizzazione e valorizzazone degli archivi del Festival dei Popoli e Mediateca Toscana che vede impegnati Regione Toscana e Soprintendenza Archivistica e Bibliografica della Toscana.

DIAMONDS ARE FOREVER
MEMORIES OF THE FUTURE

CURATED BY DANIELE DOTTORINI

Film does not play with time, but it can explore it and experience its many dimensions. One could think that, precisely because it is a temporal art – just like music – film can only proceed in two directions: ahead, following the chronological order of the events; or backwards, through the many forms of remembering (flashback, storytelling, testimony, and trace). But we know that this thought is wrong; the relationship of the moving image with temporality is much more complex than this. Film follows up, doubles, and multiplies timelines; it interweaves them and ties them together. Yet the former idea still lingers, possibly not referred to cinema *tout court*, but to the documentary approach to film. In fact, this interdict seems to be still working when it comes to documentary cinema or Cinema of the Real. If the goal of any documentary film is the description of reality, of what happened or happens before the camera, then there cannot be another direction than the double one mentioned above: either ahead, or backwards. And yet. The images of the films that make up the retrospective Diamonds are Forever offer a different possibility of thinking documentary cinema in its relationship with time. The section's title is actually Memories of the Future, re-echoing Chris Marker's and Yannick Bellon's film with the same title. "Remembering Things to Come" is an expression that instantly reverses the apparent linearity of time direction in the documentary image; images actually go in a double direction, just like Denise Bellon's photographs simultaneously foreshadow the future and stand for memories of the past of the 20th century. Therefore, cinema is in a position to show not two, but multiple directions, because every time that we go back to images of the past, we construct new temporalities; we reveal more of their possibilities. Basically, documentary cinema is made of paths that bifurcate, like films that were never realized but become the imaginary space for a journey in those same sites years apart (the initial idea of *Tigrero: A Film that Was Never Made* by Mika Kaurismaki, whose camera goes after the never-made film of Samuel Fuller in Brazil, along with Fuller himself and Jim Jarmusch). Or stories that take place at the same time but show totally different life experiences, as in Andrej Ujica's *Out of the Present*. Here, the images represent not only the time in which they were captured, but also the time in which they became meaningful for someone, or yet they reveal what separates them from the moment of their rediscovery. Film directors such as Agnès Varda, Jean Eustache, Bill Morrison, have diametrically different but equally radical gazes; they are authors of images that endlessly question time, re-modulating it by way of stories, perceptions, and re-editing. So something happens, film after film, image after image: something that has to do with the capacity of cinema to create connections between films made in distinct periods and places and, with sudden sparks of genius, to match apparently unrelated moments. Images are laden with time, always, because our own gaze on them is laden with time, just like our capacity to turn them into the means by which we multiply narratives, temporalities, and imaginations. Thus come to mind the images of Peter Watkins' *The War Game* or Edmundas Zubavičius' *No Foe Can Scare Us*: 'story-images' that constantly invent possible worlds, possible (regardless of how visionary) interpretations of the world itself and of past – recent or old – history. Above all, they are films that invent time, like a dystopian or only imaginary future: but this is precisely what documentary cinema can do, i.e., show the imagination of the future or fear of the future as part of reality, of our perception of the world. Time condenses into a frozen moment, into an image that wriggles out of the flow: it is the precious time of the instant charged with meaning that collects the memory of an entire life. Then images from ultimate, testimonial, poetic films come to mind, such as Jean-Daniel Pollet's *Day After Day*, a poetic example of the image as a necessary trace of life experience. Time is discourse: this is what images relentlessly say to us, at every run. Whether re-edited, broken down, transformed, commented upon, or turned into sheer lysergic vision, they constantly proliferate in images of the past and the present or yet, as is the case with Marker, in remembrances of things to come. And so we wonder, is this like betraying the concept of documentary cinema? Does it become a mere cinematic play, fiction disguised as cinema of the real? These questions are ultimately wrong; the cinema of the real is such because it deals openly with the complexity of something that escapes all definition; it exceeds any image that claims to offer a definitive representation of reality. The skin-to-skin combat between cinema and reality fashions narratives, creates perspectives, and multiplies the points of view (and enriches ours). Thus, the cinema of the real creates a gaze onto the world departing precisely from our subjectivity, our temporality. Thus, the documentary shows its capacity for going beyond the idea of representation, of being considered as a mirror or reflection of reality. Images have always offered the possibility of travelling through time and in more directions, because we are indeed made of different times, of memory, perception, forethought, and imagination. The Cinema of the Real has explored this potential in constantly different, often fascinating, unpredictable, and surprising manners, as is the case with the nine films of this retrospective, each of which writes its own memoir from the future. Diamonds are Forever – Memories of the Future is part of the project for the cataloguing, digitalization and valorization of the Festival dei Popoli and Mediateca Toscana Archives supported by Tuscan Region and the Archival and Bibliographic Superintendence of Tuscany.

Francia, 2006, 65', col.

Regia: J. D. Pollet, Jean-Paul Fargier
Fotografia: J. D. Pollet
Montaggio: Sandra Paugam
Suono: Emmanuel Soland
Musica: Antoine Duhamel, Dousty Dos Santos
Produttori: Marie Balducchi, Patrick Sobelman
Produzione: AGAT Films, Cie Ex Nihilo

Contatto: Agat Film
@: julie@agatfilms.com

J. D. POLLET, JEAN-PAUL FARGIER

JOUR ÁPRES JOUR

Nell'aprile del 1989, Jean-Daniel Pollet, uno degli sguardi più lucidi e sperimentali del cinema francese del secondo dopoguerra, viene travolto da un treno mentre sta filmando. Da allora, la sua vita è cambiata e il suo corpo non può tornare più quello di prima. Il tempo che fugge si condensa allora nel tempo del film, realizzato nell'ultimo anno di vita del regista, ormai troppo debole per filmare. Pollet fotografa la sua casa, giorno dopo giorno, e le immagini scorrono accompagnate dal testo di Jean-Paul Fargier. La scelta, radicale, è in fondo obbligata. Pollet non può muoversi, non può che congelare i suoi sguardi dall'interno e all'interno della sua casa che, da qualche tempo, con l'aggravarsi della malattia, è diventata tutto il suo mondo. Filmare l'*interiéur* significa qui caricare di una potenza proiettata verso l'esterno gli spazi e gli elementi altrimenti sottratti alla sfera pubblica. Così facendo ogni dettaglio, dalle stoviglie, ai libri, agli oggetti della sua scrivania, fino alla finestra che dà sul giardino esterno, diventano le tracce di un vissuto, di un'esistenza: diventano corpi vivi. Filmare la propria casa come ultima traccia visibile del proprio mondo, tutto ciò che resta, nel tempo che resta. (d.d.)

In April 1989, Jean-Daniel Pollet, one of the most lucid and experimental post-WWII French film directors, was hit by a train while he was filming. Since then, his life has changed; his body was definitively compromised. Therefore, the time of the film that Pollet made over the last year of his life, when he was too weak to shoot, crystallizes the ticking clock. Pollet takes photographs of his house, day after day; the images are accompanied by Jean-Paul Fargier's texts. This radical choice is actually the only one possible. Pollet cannot move, therefore he can only freeze his gaze from and within his home, which, with his declining health, has become his whole world. Filming the interiors, here, means charging the spaces and elements taken away from the public sphere with a power projected onto the external world. Thus, all details, from the tableware to the books, to the objects on his desk, up to the window overlooking the garden become traces of an experience, of an existence; they become living bodies. Filming one's home as the last visible trace of one's world, all that remains in the remains of time. (d.d.)

YANNICK BELLON, CHRIS MARKER

LE SOUVENIR D'UN AVENIR

Un titolo che è un corto circuito verbale, o forse no. Uno sguardo che è al tempo stesso ancorato al Novecento e capace di anticipare il futuro, come quello della fotografa francese Denise Bellon, le cui fotografie diventano qui frammenti mobili di un montaggio tra tempi diversi. Un viaggio filmico operato da Yannick Bellon (figlia della fotografa) e Chris Marker: un viaggio composto da parole e immagini che da una parte diventa un viaggio nel tempo, lungo le pieghe del secolo breve visto dallo sguardo lucidissimo e anticipatore di Bellon; dall'altra si rivela uno straordinario saggio sul potere delle immagini, sulla loro particolare densità temporale, sulla loro apertura infinita a nuovi montaggi, a nuovi commenti, a nuove possibilità di racconto. È infatti il montaggio raffinato del film, legato al commento markeriano, al tempo stesso, ironico, acuto, poetico e teorico, a costruire il tempo dislocato di un film straordinario e teorico che ancora una volta lavora il paradosso temporale delle immagini, della fotografia e del cinema. (d.d.)

A title that is a verbal short circuit, or maybe not. A gaze that is both anchored in the 20th century and capable of foreshadowing the future, such as that of French photographer Denise Bellon. In this film, co-directed by her daughter Yannick and Chris Marker, Bellon's pictures become the fickle fragments of a montage of different times. A voyage through time made of words and images that, on one hand, goes back to the folds of the short century as seen through Bellon's lucid, precursory lens; on the other hand, it is an extraordinary essay on the power of images, their peculiar temporal density, their endless openness to new montages, new comments, and new potential stories. The refined editing of the film, marked by Marker's ironic, sharp, poetic, and theoretical commentary, indeed contributes to the displaced time of an extraordinary theoretical film, one that explores the temporal paradox of images, photography, and film. (d.d.)

Francia, 2001, 42', b/n

Regia: Yannick Bellon, Chris Marker
Fotografia: Denise Bellon
Montaggio: Chris Marker
Suono: Florent Lavallée
Musica: Chris Marker
Produttori: Thierry Garrel, Eric Le Roy, Jean-François Naudon
Produzione: ARTE, Les Films de l'Equinoxe

Contatto: Les Films de l'Equinoxe
@: films.equinoxe@free.fr

JEAN EUSTACHE

LES PHOTOS D'ALIX

Francia, 1980, 15', b/n

Regia: Jean Eustache
Fotografia: Robert Alazraki, Caroline Champetier
Montaggio: Jean Eustache, Chantal Colomer
Suono: Bruno Charier
Produzione: O.C.C., Médiane Films

Contatto: Boris Eustache
@: boris.e@noos.fr

Una struttura apparentemente semplice: un uomo (Boris Eustache, figlio di Jean) e una donna (Alix Cléo Roubaud, fotografa) sfogliano un album di foto della stessa Alix, che le descrive, ne racconta la storia, il percorso che ha portato a quello scatto. Una struttura semplice che rivela pian piano la sua illusorietà. Le foto scorrono di fronte ai nostri occhi, ma le parole sembrano gradualmente non aderire più a ciò che vediamo: quelle immagini sembrano essere altro, ma Alix vede attraverso di esse un altro mondo. *Les photos d'Alix*, ultimo film del regista de *La maman et la putain*, è un film che condensa il cinema unico ed estremo di Jean Eustache: lo sguardo va sempre al di là di ciò che la macchina da presa cattura, il reale è sempre, cinematograficamente, altro, perché racchiude il desiderio e l'immaginazione di chi lo sta vivendo, subendo e attraversando. Un gioco che rivela un mondo aperto dalla relazione tra il visibile e la parola, tra l'immagine e il suo racconto. (d.d.)

An apparently simple structure: a man (Boris Eustache, the son of Jean) and a woman (photographer Alix Cléo Roubaud) are leafing through a photo album of Alix herself. She describes them, tells each one's story, and the path that led her to take that picture. This simple structure slowly reveals its deceptive nature. The pictures run before our eyes, but the words gradually seem not to refer to what we are watching: those images seem to be something else, but Alix sees another world through them. Les photos d'Alix, the last film of *The Mother and the Whore*'s director, is a work that condenses the unique, extreme cinema of Jean Eustache. The gaze constantly goes beyond what the camera captures; the real is always, cinematically, Other, because it harbours the desire and imagination of whoever is experiencing, undergoing, and going through it. A game that reveals a world opened by the relationship of visible and speech, image and its storytelling. (d.d.)

EDMUNDAS ZUBAVIČIUS

NO FOE CAN SCARE US
MUMS NEBAISUS JOKIE PRIESAI

Lituania, 1978, 11', b/n

Regia: Edmundas Zubavičius
Fotografia: Romas Damulis
Montaggio: P. Pukys
Suono: Vidmantas Kazlauskas
Musica: R. Fedaravicius
Produzione: Lietuvos Kino Studia

Contatto: Meno Avilys
@: info@menoavilys.org

Con i volti nascosti da inquietanti maschere antigas, gli abitanti del piccolo villaggio di Samogitia partecipano alle esercitazioni indette dalla protezione civile e si preparano ad affrontare l'evenienza di un attacco nucleare. Il nemico oltre confine è invisibile, e la popolazione mette in scena la propria autodifesa in uno scenario bucolico trasformato per l'occasione in apocalittico teatro dell'assurdo. Le prove si svolgono con militaresca dedizione sotto lo sguardo assorto dei bovini nei campi, e la drammatica recita tradisce l'incredulità dei suoi attori, propensi a volgere in ilarità la propria esibizione di fronte agli sghignazzi di donne e bambini. Il corto di Zubavičius, tra i grandi maestri della scuola lituana, irride la follia della guerra con una straordinaria incursione nel realismo paradossale, ancora più incisiva in virtù della sua brevità. Lo stile poetico che caratterizza tanta cinematografia baltica è reso al meglio da una macchina da presa che si muove tra i paesani protagonisti liberandone l'estro, in uno sprazzo geniale di etnografia visionaria. È tutta una messa in scena, ma le immagini più stranianti sono cariche di un terrore post-atomico. (a.s.)

With the faces hidden behind creepy anti-gas masks, the inhabitants of the small village of Samogitia take part in the drills promoted by the Civil Protection and get ready to tackle a possible nuclear attack. The enemy beyond the border is invisible, and the people stage their self-defence in a pastoral scenery transformed into an apocalyptic theatre of the absurd. The drills take place with a soldier-like discipline under the absent-minded look of the cows in the fields. The dramatic recital betrays the incredulousness of the actors, more inclined to turn their show to laughter in front of the women and children laughing. The short of Zubavičius, one of the masters of the Lithuanian school, ridicules the craziness of war with an extraordinary foray into paradoxical realism, made even more incisive by its brevity. The poetic style that characterizes so much Baltic cinema is emphasized by a camera that moves between the heroes-villagers setting their flair free, in a genial act of visionary ethnography. Everything is staged, but the most alienating images are charged with post-atomic terror. (a.s.)

Germania, Russia, Francia, Belgio, 1995, 96', col.

Regia: Andrei Ujică
Fotografia: Sergei Krikalev, Vadim Yusov
Montaggio: Ralf Henninger, Svetlana Ivanova, Heidi Leihbecher, Andrei Ujica
Musica: André Nalin
Produzione: Elke Peters per Bremer Institut Film/Fernsehen, WDR, La Sept/Arte, RTBF, St. Petersburg Documentary Film Studio, Harun Farocki Filmproduktion, Loy Arnold Filmproduktion
Distribuzione: Les Films du Camelia

Contatto: Charlotte Bolze, Les Films du Camelia
@: charlotte.cameliadistribution@gmail.com

ANDREI UJICĂ

OUT OF THE PRESENT

Maggio 1991: due astronauti sovietici partono dalla terra diretti a una stazione spaziale. Il 26 dicembre dello stesso anno l'URSS cesserà ufficialmente di esistere. Poco tempo dopo la partenza, uno dei due astronauti tornerà in patria, ma l'altro, l'ingegnere Sergej Krikalev, rimarrà a bordo della stazione spaziale per molti mesi. Ha così inizio una sorta di biforcazione del tempo nel doppio registro che caratterizza le immagini del film: mentre Krikalev vive sospeso in orbita, gli avvenimenti della Storia mondiale si susseguono drammaticamente e rapidamente uno dopo l'altro. Le immagini si caricano di una duplice temporalità: da una parte quelle dell'astronauta, il cui tempo è quello sospeso e silenzioso dello spazio e la cui memoria è quella, altrettanto sospesa, del tempo della sua partenza; dall'altra si snoda inarrestabile il tempo collettivo della cronaca febbrile di quei mesi, dal tentativo di colpo di stato alla destituzione di Gorbaciov, alla fine dell'URSS. Un tempo scisso che attraversa il film facendo scontrare le sue immagini, tragicamente e ironicamente, mostrando quindi come la Storia non abbia mai un andamento lineare, ma sia sempre un complesso lavoro di stratificazione. (d.d.)

It is May 1991. Two Soviet astronauts leave Earth. They are bound to a space station. That same year, on December 26, the USSR was to officially cease to exist. One of the astronauts is to come back after a short time, but the other – engineer Sergey Krikalev – is supposed to remain on board the space station for several months. At this point, the time of the film bifurcates, with Krikalev living his life in space while dramatic events of the world's history follow one after another quickly. Therefore, the images convey a double temporality: on one hand, those of the astronaut express the suspended, quiet time of space and the equally suspended memory of the time of his departure; on the other hand, the collective time of the frenzied events of those months, like the attempted coup, Gorbatchev's destitution, and the collapse of USSR, flows relentlessly. This is a split time that pervades the film and makes the images clash tragically and ironically, proving that history does not have a linear development but, on the contrary, is the result of a complex stratification. (d.d.).

PETER WATKINS

THE WAR GAME

A seguito di un incidente diplomatico si scatena un conflitto mondiale: l'Inghilterra subisce un attacco nucleare che spazza via intere città e provoca milioni di morti. Capolavoro distopico di Watkins che, servendosi della forma documentaria, tratteggia un possibile scenario catastrofico: la prima parte è fatta di stralci di servizi televisivi, interviste a gente comune e dichiarazioni di politici, mentre nelle strade si scatena il panico e cominciano gli scontri; la seconda è un incubo apocalittico di tale forza visiva da risultare ancora oggi scioccante. Girato nel Kent con un cast composto quasi interamente di attori non professionisti, il film fonde una narrazione di stampo giornalistico e immagini di incredibile realismo, servendosi di un incisivo montaggio serrato. Al limite del sostenibile le sequenze successive all'esplosione della bomba, con la gente scaraventata contro i muri e i corpi martoriati dalle radiazioni (tanto che il film venne ritenuto troppo violento per essere mandato in onda dalla stessa BBC che l'aveva prodotto); e evidente, nell'intento antimilitarista, la feroce opposizione all'armamento nucleare in discussione all'epoca nel governo britannico. (a.s.)

Following a diplomatic incident, a world war breaks out: a nuclear attack on Britain wipes out entire cities and causes millions of casualties. Watkins' dystopian masterpiece, using the documentary form, outlines a possible catastrophic scenario: the first part is made of excerpts from TV news stories, interviews with ordinary people, and declarations of politicians, while people in the streets panic and clashes begin; the second part is an apocalyptic nightmare of such visual strength that it still is shocking today. Shot in Kent with a cast of almost only non-professional actors, the film combines a journalistic-style storytelling and pictures of incredible realism, relying on an incisive, tight editing. The scenes that follow the bomb explosion are barely watchable, with people thrown onto the walls and bodies disfigured by radiations. In fact, the film was considered too violent to be broadcast by BBC itself, the producer. Watkins' antimilitarist goal is obvious, staunchly opposing nuclear armament which was then being debated in the British government. (a.s.)

Gran Bretagna, 1965, 48', b/n

Regia: Peter Watkins
Fotografia: Peter Bartlett, Peter Suschitzky
Montaggio: Michael Bradsell
Produzione: Bbc

Contatto: Anne Farmer, BBC
@: anne.farmer@bbc.co.uk

USA, 2003, 16', col.

Regia: Bill Morrison
Fotografia: Bill Morrison
Montaggio: Bill Morrison
Archivio: James Youngs
Musica: Bill Frisell

Contatto: Hypnotic Pictures
@: info@billmorrisonfilm.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

BILL MORRISON

THE MESMERIST

Questo film estremamente originale, elaborato dal regista Bill Morrison a partire da una stampa in nitrato deteriorata di *The Bells* (1926) di James Youngs, ha come protagonista Lionel Barrymore. In un sogno, Barrymore viene smascherato come un assassino dal mesmerista interpretato da Boris Karloff. Lo seguiamo quindi nella distorsione psichedelica dalla tenda degli indovini, dove sperimenta la sua redenzione come parte di una visione allucinatoria di un'altra realtà. Il film finisce di nuovo nella realtà del sognatore. Un esperimento di *remix* di *found footage* che, costituendo una narrazione interamente nuova a partire da una pellicola originale e giocando con le tracce del tempo come segni di una trasfigurazione verso una dimensione onirica che propone una nuova epistemologia a partire dall'indagine dell'inconscio, si riunisce con la tradizione surrealista attraverso la manipolazione tecnologica contemporanea, verso un cortocircuito nel quale il tempo si scioglie in un sogno dai contorni allucinatori. (l.f.)

Lionel Barrymore stars in this extremely original film, edited by film director Bill Morrison from a deteriorated nitrate print of James Youngs' *The Bells* (1926). In a dream, Barrymore is exposed as an assassin by the mesmerist played by Boris Karloff. In the psychedelic distortion, we follow him from the tent of the fortune tellers, where he experiences his redemption as part of an hallucination of another reality. This is an experiment in remixing found footage that reconnects with surrealist tradition through modern-day technological manipulation, recreating a brand-new narrative out of an original film and playing with the traces of Time. These are seen as marks of a transfiguration towards an oneiric dimension that proposes a new epistemology departing from the exploration of the unconscious, triggering a short circuit in which time dissolves into a dream reminiscent of a hallucination. (l.f.)

MIKA KAURISMÄKI

TIGRERO: A FILM THAT WAS NEVER MADE

Nel 1954 Samuel Fuller si reca in Brasile, sul Mato Grosso, per esplorare le location di un film da realizzare, avventuroso, esotico e sensuale, dal titolo *Tigrero!* Ha portato con sé una cassa di whisky, 75 sigari e una cinepresa 16mm. Il viaggio sarà un'esperienza umana particolare per Fuller che, una volta tornato in patria, non riuscirà a fare il film. Quarant'anni dopo, Mika Kaurismäki accompagnato da Jim Jarmusch, conduce Fuller in quegli stessi luoghi. Ha inizio un doppio viaggio: nella memoria, attraverso il confronto impossibile tra il materiale girato da Fuller nel '54 e il Brasile che appare davanti ai suoi occhi; e un altro verso l'idea di cinema di uno dei registi più straordinari del cinema americano. Sullo schermo, dunque, non prende forma il film mai realizzato, ma diventa tangibile e quasi palpabile il mondo immaginato da Fuller, il desiderio di cinema che ogni film perduto o mai realizzato porta con sé: il cinema come un ritorno impossibile. (d.d.)

In 1954, Samuel Fuller went to Brazil, in Mato Grosso, in search of the locations for a film to be made, an exotic and sensuous adventure movie entitled *Tigrero!* Fuller brought along a whisky crate, 75 cigars, and a 16mm camera. The journey was to prove a particular human experience for the director, who in fact did not manage to do the film when he went home. Forty years later, Mika Kaurismaki, escorted by Jim Jarmusch, takes Fuller to the same places. A double journey begins: one down memory lane, by way of an impossible dialogue between Fuller's footage of 1954 and the images of present-day Brazil; and an exploration of the idea of cinema of one of the major American film directors. So the never-realized film does not take shape on the silver screen, but the world imagined by Fuller becomes tangible and almost palpable, along with the desire of cinema that any lost or unrealized film conveys: cinema as an impossible return. (d.d.)

Finlandia, 1994, 75', b/n

Regia: Mika Kaurismäki
Fotografia: Jacques Cheuiche
Montaggio: Mika Kaurismäki
Suono: Tom Forsström, Pekka Karjalainen, Tuomo Leino, Kauko Lindfors, Toninho Muricy, Pekka Suvinen
Musica: Chuck Jonkey, Nana Vasconcelos
Produzione: Marianna Films

Contatto: Marianna Films
@: marianna.films@gmx.net

AGNÈS VARDA

ULYSSE

Francia, 1982, 21', col. e b/n

Regia: Agnès Varda
Fotografia: Jean-Yves Escoffier, Pascal Rabaud
Montaggio: Marie-Josée Audiard, Hélène de Luze
Suono:Jean-Paul Mugel
Musica: Pierre Barbaud
Produzione: Ciné-tamaris
Distribuzione: mk2

Contatto: Anne-Laure Barbarit, mk2
@: anne-laure.barbarit@mk2.com

Ripensare le proprie immagini non significa tornare indietro nel tempo, ma iniziare un nuovo viaggio, un nuovo racconto. È questo il presupposto di un film affascinante come quello di Agnès Varda, che parte appunto da una foto scattata molti anni prima; una spiaggia, un uomo, una capra morta e un bambino. Quel bambino è ormai grande, è il figlio dei vicini di casa dell'autrice, esuli spagnoli in fuga dal franchismo. Ma quella foto è anche un punto di partenza per un altro racconto, quello del viaggio cinematografico della regista francese, la sua ricerca di immagini in grado di diventare intime, di entrare in un circuito in cui memoria e immaginazione si nutrono a vicenda: "Utilizzando il più semplice dei mezzi – la voce fuori campo in prima persona, tre interviste, fotografie, musica e filmati di cinegiornali selezionati con cura – Varda ha creato un saggio intimo e commovente sull'arte, la memoria e la narrazione" (Tim Sternberg). Un esempio straordinario di come l'immagine possa diventare uno strumento per molteplici viaggi nel tempo, cioè nel racconto; e di come lo sguardo di Agnès Varda continui a essere unico e universale al contempo (d.d.).

Re-thinking one's images does not mean going back in time, but beginning an entirely new journey and new story. This is the premise of a fascinating film like Agnès Varda's, that departs precisely from a photograph taken several years before; a beach, a man, a dead goat, and a child. That child has grown up. He is the son of the then neighbours of Agnès Varda, Spanish exiles who fled the Francoist dictatorship. That picture is the point of departure of yet another story, i.e., the cinematic voyage of the French film director in search of images that can express intimacy – they should become part of a circuit in which memory and imagination nurture each other. "Using the simplest of means – first-person voiceover, three interviews, still photographs and judiciously selected music and newsreel footage – Varda has created an intimate and moving essay on art, memory and storytelling." (Tim Sternberg). An extraordinary example of how image can become the instrument to experience several time travels, i.e., travels throughout stories; also, of how Agnès Varda's gaze continues to be a both unique and universal one. (d.d.)

20 ANNI MYmovies.it
IL CINEMA DALLA PARTE DEL PUBBLICO

DOC AT WORK
FUTURE CAMPUS

Something Is Burning

DOC AT WORK – FUTURE CAMPUS

Doc at Work – Future Campus vuole essere un osservatorio creativo da cui guardare al futuro del cinema documentario internazionale. I 12 film selezionati rappresentano lo spaccato di una generazione di cineasti e cineaste emergenti che si stanno formando o si sono formati/e nelle scuole europee in questi anni. Nei loro sguardi possiamo incontrare l'eredità di un panorama documentario che negli ultimi decenni ha espanso con grande libertà i propri limiti narrativi ed estetici e allo stesso tempo intravedere nuove traiettorie nella relazione del cinema con il reale. I film selezionati ci offrono l'occasione di riflettere sull'imparare e desiderare il cinema in un momento particolarmente critico della nostra storia recente: la pandemia, da una parte, ha colpito lo spirito stesso della didattica e dell'apprendimento del cinema come mestiere intrinsecamente collettivo, un processo che si nutre di visioni condivise, ma anche di pratiche e scambi tra persone di generazioni, culture e storie differenti; dall'altra la relazione con il reale e con l'altro è entrata in crisi, obbligandoci a ripensare il modo stesso di fare e vedere il cinema come esperienza collettiva. Risulta quindi ancora più importante avere oggi l'occasione di confrontarci con una nuova generazione di cineasti, prendere il tempo di vederne insieme i film e capirne lo sguardo in un momento in cui il futuro si fa più incerto, in cui diventa necessario immaginare nuove strade per raccontare il reale e la sua complessità. Con Doc at Work – Future Campus vogliamo appunto costruire uno spazio di incontro, visione e riflessione che si proietti verso il domani: in questo senso le masterclass e i laboratori che completano il programma hanno l'obiettivo di alimentare il desiderio di fare cinema dei partecipanti offrendo loro strumenti e spunti per una pratica del documentario che sia esigente, rigorosa e coraggiosa.

Un ringraziamento particolare a Fondazione Sistema Toscana, Toscana Film Commission, Cinema La Compagnia e CNA Toscana per aver creduto in un progetto che aspira a diventare un punto di riferimento per le nuove generazioni di documentaristi e documentariste, accompagnandole in quel momento di grandi possibilità, incertezze e entusiasmo che è la costruzione del mestiere del cinema come scelta di vita e di lavoro.

Margot Mecca

DOC AT WORK – FUTURE CAMPUS

Doc at Work – Future Campus aims to be a creative observatory and a vantage point to look at the future of international documentary cinema. Its twelve films offer a cross-section of a generation of emerging film-makers who are being, or have been, trained in European film schools. In their films we can find the legacy of a documentary cinema that, over the past few decades, has extended its narrative and aesthetic limits with great freedom, but also catch glimpses of the new directions taken by the cinema of the real. The films selected give us the chance to reflect on desiring cinema in a particularly critical moment of our recent history. On one hand, the pandemic has affected the spirit of teaching and learning cinema as an intrinsically collective work, i.e., a process that feeds on shared visions but also practices and exchanges between individuals of different generations, cultures, and stories. On the other hand, the relationship with reality and the Other also fell into a crisis, thus obliging us to rethink the way we make and see films in terms of collective experience.

Therefore, we must value the opportunity we now have to meet a new generation of film-makers, to take time and watch their films together, and discuss their art in a moment in which the future is even more uncertain and imagining new pathways to describe reality and its complexity becomes necessary.

With Doc at Work – Future Campus, we want to build an area of encounter, vision, and reflection that looks at the future. In this sense, the masterclasses and workshops included in the programme aim to fuel the participants' desire of making films, offering them instruments and ideas to practice documentary film-making in an exacting, rigorous, and brave manner.

A special thanks to FST, Toscana Film Commission, Cinema La Compagnia and CNA Toscana for having believed once again in a project that aspires to become a landmark for the younger generations of documentary film-makers, accompanying them in that phase of great possibilities, uncertainties, and enthusiasm that is choosing film in life and work.

Margot Mecca

Belgio, Polonia, 2020, 20', col.

Regia: Vassili Schémann
Fotografia: Marie Merlant
Montaggio: Sara Kamidian
Suono: Theau Varlet
Scuola: INSAS – Institut Supérieur des Arts, PWSFTviT Łódź

Contatto: Vassili Schémann
@: vassili.schemann@insas.be

PRIMA INTERNAZIONALE
INTERNATIONAL PREMIERE

Nato a Parigi nel 1996 e formatosi come musicista, Vassili Schémann scopre il cinema al liceo, dove inizia il suo amore per il documentario e del "cinéma du réel". Dopo il diploma di maturità, entra all'Università di Parigi 8 a Saint Denis al corso di cinema. Dopo due anni di studi si è iscritto all'INSAS nella sezione Regia. Da allora ha diretto documentari e fiction ed è interessato anche alla creazione radiofonica. Per l'anno prossimo sta preparando una produzione teatrale e un cortometraggio di fiction.

Born in Paris in 1996 and trained as a musician, Vassili Schémann discovered cinema in high school, where his taste for documentaries and "cinéma du réel" began. After he graduated from high school, he entered the University of Paris 8 in Saint Denis in cinema. After two years of studies entered the INSAS in the Direction section. Since then, he has directed documentaries and fictions, and is also interested in radio creation. For next year he is working on a theatre production and a short fiction film.

VASSILI SCHÉMANN

AROUND THE NIGHT
AUTOUR D'EUX, LA NUIT

Il rumore dei macchinari squarcia l'oscurità del sottosuolo. Le luci delle torce svelano il profilo di alcuni uomini che discendono nelle profondità della terra rinchiusi nella gabbia dell'ascensore. Intorno a loro, nient'altro che la notte. Fuori dalle gallerie, lontani dal frastuono assordante degli impianti, i minatori si riuniscono settimanalmente per dare vita a un coro polifonico. Durante le prove, in cui preparano il loro repertorio di canti tradizionali, emerge tra i lavoratori un legame confidenziale che svela una quotidianità fatta di lavoro, fatica, ma anche dubbi e angosce rispetto al futuro: prima o poi, infatti, la miniera potrebbe chiudere definitivamente. *Autour d'eux, la nuit* getta uno sguardo sensibile su una comunità di lavoratori nel più grande giacimento di rame della Polonia, a Lubino, unita da un forte spirito di fratellanza che si manifesta attraverso la musica. Un ritratto collettivo che Vassili Schémann plasma catturando gesti, suoni e voci, tracciando la lotta silenziosa di una classe lavoratrice tormentata dai grandi cambiamenti del nostro tempo, ma che nonostante le incertezze del proprio futuro occupazionale si sforza ugualmente di resistere. (a.d.)

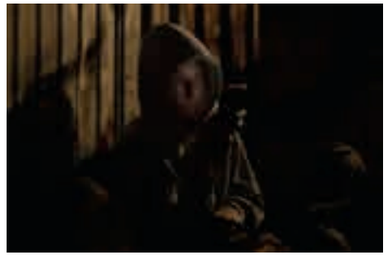
The noise of the machineries breaks the underground darkness. The torchlights reveal the profiles of some men who are descending into the depths of the earth shut in the cage elevator. There is nothing but the night around them. Out of the galleries, far from the deafening noise of the system, the miners gather weekly to sing in a polyphonic choir. During the rehearsals, when they practice their repertory of traditional songs, a bond emerges between the workers as they share a daily life made of work, toil, but also doubts and anxieties as regards the future: in fact, sooner or later the mine could close down definitively. *Autour d'eux, la nuit* casts a sensitive gaze on a community of workers in the biggest copper reserve in Lubin, Poland, who are united by a strong spirit of brotherhood that finds a correlation in music. Vassili Schémann outlines a collective portrait capturing gestures, sounds, and voices, following the quiet struggle of a working class, tormented by the big changes of our times, who challenge the uncertainties of their work future trying resistance. (a.d.)

JOY MAURITS

HIER.

Con questo film Joy Maurits riesce nell'impresa di trasformare un materiale quotidiano, apparentemente banale, in un ritratto sensibile e penetrante di quel momento di scoperte e contraddizioni che è l'adolescenza. Con grande equilibrio tesse gesti, sguardi e conversazioni in una trama che restituisce l'intensità delle esperienze in questa fase di passaggio. La scelta delle immagini di sorveglianza con cui inizia il film è una dichiarazione di intenti: la decisione di mettere al centro della scena ciò che normalmente resta ai margini, ovvero le chiacchiere in spogliatoio, i momenti di pausa, le attese annoiate. I gesti sportivi e le prodezze restano ai bordi del campo, al centro stanno ragazzi e ragazze che con grande libertà, curiosità e desiderio parlano dei loro corpi che cambiano, delle relazioni, dell'attrazione. La camera riesce a catturare la tensione soggiacente alle situazioni quotidiane, il peso di ogni parola a prima vista banale, per esaltarne il senso. Con una studiata semplicità e una grande sensibilità antropologica, *Hier.* parte dall'osservazione di un luogo qualunque per raccontare in modo sorprendentemente intenso e acuto il processo di diventare grandi. (m.m.)

In this film, Joy Maurits manages to transform some daily-life, apparently plain footage into a sensitive and penetrating portrayal of a phase of discoveries and contradictions, i.e., adolescence. With great balance, he weaves gestures, gazes, and conversations in a texture that recreates the intensity of the experiences of this phase of passage. Choosing the security footage featured in the beginning is a declaration of intents, as well as the decision to put on the fore what is usually left at the margins, such as locker-room chatter, moments of pause, bored waits. While sports gestures and exploits are kept at the margins, the focus is on boys and girls who, with great freedom, curiosity, and desire, discuss their changing bodies, relationships, and attraction. The camera captures the underlying tension in the daily situations, the weight of each apparently banal word, emphasizing their meaning for the characters. With studied simplicity and a sensitive anthropological approach, *Hier.* departs from the observation of an ordinary place to depict the process of growing up in a surprisingly intense and acute manner. (m.m)



Belgio, 2019, 18', col.

Regia: Joy Maurits
Fotografia: Joy Maurits
Montaggio: Thomas Verijke
Suono: Joy Maurits, Thomas Verijke, Igor van de Putte
Produzione: Joy Maurits
Scuola: LUCA School of Arts

Contatto: LUCA
@: avk.brussel@luca-arts.be, greet.busselot@luca-arts.be

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Joy Maurits (nata a Hulsberg, Paesi Bassi) vive e lavora a Bruxelles. Ha studiato Arti Audiovisive all'Accademia d'Arte di Maastricht (ora conosciuta come Accademia di Maastricht per il Design e la Tecnologia dei Media). Dopo la laurea ha voluto saperne di più su questo mezzo di comunicazione e ha deciso di studiare Arti Audiovisive alla Luca School of Arts di Bruxelles, dove si è laureata nel 2019.

Joy Maurits (born in Hulsberg, The Netherlands) lives and works in Brussels. She studied Audiovisual Arts at Maastricht Art Academy (now known as Maastricht Academy of Media Design and Technology). After graduating she still felt the desire to learn more about this medium and decided to study Audiovisual Arts at Luca School of Arts Brussel, where she graduated in 2019.

Svizzera, Italia, 2020, 22', col.

Regia: Antonio Valerio Frascella
Sceneggiatura: Antonio Valerio Frascella, Annino Mele
Fotografia: Dino Hodic
Montaggio: Marta Morotti
Suono: Alice Pischetola, Massimo Mariani
Con: Annino Mele, Carlo Pili
Produzione: CISA, Paolo Carboni
Con il contributo di: Canton Ticino e Regione Sardegna
Con il sostegno di: Fondazione Sardegna Film Commission

Contatto: Domenico Lucchini, Edoardo Colombo, CISA
@: domenico.lucchini@cisaonline.ch, edoardo.colombo@cisaonline.ch

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Antonio Valerio Frascella nasce in Lombardia da emigranti pugliesi. Nel 2014 si diploma in scrittura cine-televisiva alla Scuola Civica di Milano. Interessato principalmente al cinema documentaristico e antropologico, realizza i suoi primi lavori da indipendente. Nel 2015, per il Festival belga "5sur5" gira il cortometraggio-documentario *La Louvière sud*. Dopo alcuni anni si specializza in regia cinematografica presso il Conservatorio Internazionale Scienze Audiovisive di Locarno.

Antonio Valerio Frascella was born in Lombardy from Apulian migrants. In 2014 he graduated in film and television writing at the Civic School of Milan. Mainly interested in documentary and anthropological cinema, he realized his first independent works. In 2015, for the Belgian Festival "5sur5" he shot the short documentary film *La Louvière sud*. After a few years he specialized in film direction at the International Conservatory of Audiovisual Sciences in Locarno.

ANTONIO VALERIO FRASCELLA

INTRE MONTES

Reduce da oltre trent'anni di carcere, un ex ergastolano fa ritorno nella sua terra d'origine. La ritrova popolata di fantasmi, come quello di un uomo che lo accompagna in un difficile e doloroso percorso di riappropriazione del sé e dei sogni del passato, forse ormai definitivamente perduti. Un corto rigoroso che indaga il "male dell'ergastolano" nel corpo e nelle parole di Annino Mele: pastore fin da bambino, si trova coinvolto in una sanguinosa faida tra famiglie che produce odio e sangue per generazioni. Arrestato nel 1987 dopo una lunga latitanza viene condannato all'ergastolo, finché nel 2018 ottiene la libertà condizionale. Durante la detenzione scrive diversi libri, raccontando la brutalità dell'ergastolo come strumento di annientamento: chi lo subisce, se ha la fortuna di non morire recluso, esce dal carcere devastato sul piano fisico e mentale. A partire dagli scritti dell'autore, Frascella riconsegna l'uomo, sopravvissuto al calvario tra le occludenti pareti del carcere, ai panorami aperti della Sardegna, un territorio aspro e selvaggio che ne ha forgiato la forza di volontà e lo spirito di resistenza. Un ritorno tra i monti alla ricerca di una vita infine pacificata. (a.s.)

After over thirty years of detention, a former prisoner serving a life sentence returns to his native land. The village is now populated by ghosts, like the man that accompanies him on a difficult and painful journey to reclaim himself and his past dreams, perhaps now definitely gone. A rigorous short that investigates the so-called 'lifer's illness' through the body and words of Annino Mele: a shepherd since he was a child, he was involved in a bloody feud between families that has caused blood and hate for generations. Arrested in 1987 after having been on the run for a long time, he was sentenced to life; in 2018, he was released on parole. During his imprisonment, he wrote several books, describing the brutality of life sentence as an annihilating instrument: those who are condemned to it, either they are lucky enough to die as a recluse or they get out of jail devastated on the physical and mental planes. Departing from Mele's writings, Frascella restores the man who survived this ordeal between the oppressing walls of the jail cell to the wide horizons of Sardinia, a harsh and wild land that forged his will-power and resilience. A comeback to the mountains in search of a pacified life, at last. (a.s.)

Germania, 2020, 21', col.

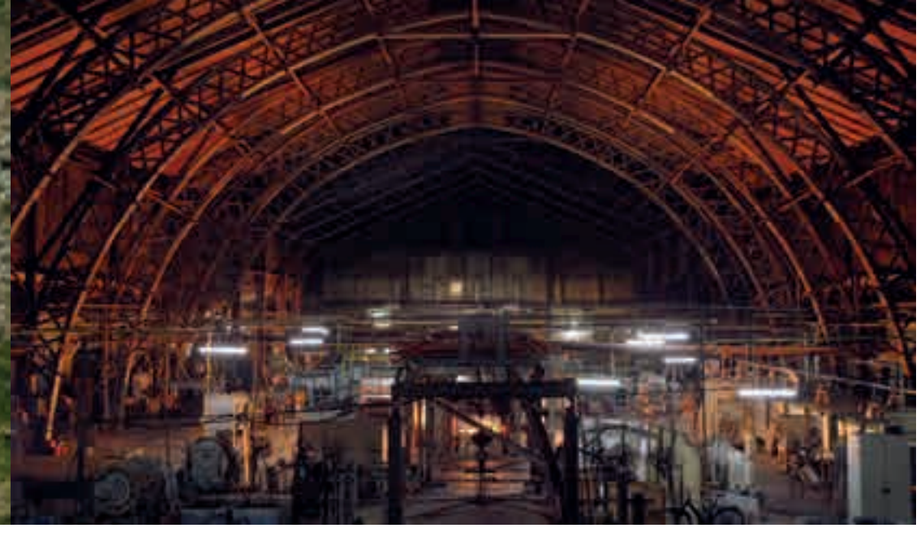
Regia: Verena Wagner
Fotografia: Matthias Kofahl
Suono: Jannik Flieger
Montaggio: Ulrike Tortora
Musica: Christoph Nicolaus
Produzione: Christine Haupt (HFF Munich – University Of Television And Film Munich)

Contatto: HFF Munich – University Of Television And Film Munich
@: Tina t.janker@hff-muc.de

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Verena Wagner è nata nel 1990 nella foresta bavarese, in Germania. Attualmente studia cinema documentario presso l'Università per la televisione e il cinema di Monaco di Baviera e lavora come regista teatrale e insegnante di yoga.

Verena Wagner was born in the year 1990 in the Bavarian Forest, Germany. Currently she studies documentary film at the University of Television and Film in Munich, works as a theatre director and a yoga teacher.



VERENA WAGNER

KEEP SHIFTIN'
SCHICHTELN

Il suono delle cicale ci introduce nell'atmosfera fuori dal tempo del turno di notte in una grandiosa vetreria, al confine tra Germania e Repubblica Ceca, che prende vita sotto i nostri occhi. La regista ci conduce in un mondo maschile impregnato di cameratismo, con uno sguardo che si muove tra la forza dei corpi al lavoro e la fascinazione per una materia delicata come il vetro. Il film di Verena Wagner scorre abile tra questi due poli, in equilibrio tra l'aderenza al reale e la suggestione di una mascolinità possente e creatrice che sembra evocare tratti mitici. La camera insiste sui gesti precisi, i muscoli sotto sforzo, i tatuaggi, le mani abili e i volti concentrati dei vetrai nel momento di soffiare e plasmare la materia incandescente, in un processo antico che appare quasi magico. Il disegno sonoro raffinato esalta la potenza visiva di questa sinfonia notturna fatta di muscoli, fuoco e vetro, da cui gradualmente ci risvegliamo al canto degli uccelli che annunciano la fine del turno di notte e della nostra discesa al mondo di Efesto. (m.m.)

The sound of cicadas introduces us into the timeless atmosphere of a night shift in a big glassworks at the border of Germany and the Czech Republic that comes to life before our eyes. The film director leads us into an all-male world saturated with camaraderie with a gaze that lingers on the strength of the bodies at work and the fascinating matter, glass, taking shape. Verena Wagner's film skilfully moves between these two poles, balancing closeness to reality and evocation of a strong, creative masculinity reminiscent of mythical imagery. The camera dwells on the precise gestures, the muscles under strain, the tattoos, the glass-makers' capable hands, and their concentrated faces when they blow and mould the incandescent substance – an ancient process that seems almost magical. The refined sound design emphasizes the visual powerfulness of this nocturnal symphony made of muscles, fire, and glass, from which we gradually reawaken to the birdsong announcing that the night shift and our descent down the world of Hephaestus are about to end. (m.m)

Italia, 2019, 16', col.

Regia: Emanuele Cantó
Fotografia: Francesco Cantoro
Montaggio: Emanuele Cantò
Suono: Beatrice Mele
Musica: Luca Pettinella
Produttore: Emanuele Cantó
Produzione: NABA, Nuova Accademia di Belle Arti
Co-produzione: Goofy Studio

Contatto: Vincenzo Cuccia, Course Leader Triennio in Media Design e Arti Multimediali NABA
@: vincenzo.cuccia@naba.it

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Emanuele Cantò dopo il diploma al liceo artistico prosegue i suoi studi al Triennio in Media Design e Arti Multimediali di NABA, Nuova Accademia di Belle Arti a Milano realizzando negli anni diversi cortometraggi accademici e concludendo il suo percorso di studi con una tesi sul rapporto fra il cinema di fiction e il genere documentario. Lavora principalmente con video e fotografia, indagando i rapporti fra l'uomo e l'ambiente naturale, domestico e culturale. Attualmente studia al Biennio Specialistico in Arti Visive e Studi Curatoriali di NABA conducendo una ricerca sui limiti del documentario e sul ruolo della videoarte nel sistema cinematografico contemporaneo.

Emanuele Cantò after graduating from art high school continued his studies at the NABA, Nuova Accademia di Belle Arti's Bachelor of Arts in Media Design and Multimedia Arts in Milan, making several academic short films over the years and concluding his studies with a thesis on the relationship between fiction cinema and the documentary genre. He works mainly with video and photography, investigating the relationship between man and the natural, domestic and cultural environment. He is currently in the NABA's two-year MA in Visual Arts and Curatorial Studies research on the limits of documentary and the role of video art in the contemporary cinema system.

EMANUELE CANTÓ

L'ACQUA CHE NON PIOVE

In un'atmosfera sospesa nel tempo, un gruppo di fratelli trascorre l'estate in Italia, parentesi di una vita che si svolge altrove, in Estonia. In questo mondo dove gli adulti non appaiono mai, viviamo da vicino, letteralmente sulla loro pelle, l'estate di tre fratelli, che scorre lenta, densa e leggera allo stesso tempo. Con una camera che privilegia i piani ravvicinati e i dettagli, lasciando quasi sempre il mondo fuori fuoco o fuori campo, il film ci proietta in una dimensione di intimità quasi tattile con i protagonisti e il loro ambiente. *L'acqua che non piove* registra momenti piccoli e quotidiani con uno stile trasognato che imprime nella retina ogni dettaglio, costruendo un tessuto filmico estremamente sensibile. Gli sprazzi in cui l'immagine gioca con il registro dell'archivio suggeriscono una chiave: il tentativo di catturare la sensazione effimera dell'estate senza fine, della pubertà alla scoperta di sé stessi e del mondo, finisce per fissarla irrevocabilmente in ricordo passato, lontano. Emanuele Cantó gioca sottilmente con questo presente che si cristallizza in memoria sotto i nostri occhi per evocare il fantasma di un'intensità sensoriale che sopravvive nell'immagine. (m.m.)

In an atmosphere frozen in time, a group of siblings spends the summer in Italy. This is a parenthesis in a life rooted elsewhere, i.e., Estonia. In this world, grownups never show up. We sort of experience, almost literally on their skin, the summer of three siblings flowing slowly, a dense and light one at the same time. The camera privileges close-ups and detail shots, almost always leaving the outside world out of focus or off screen, and the film projects us into a dimension of almost tactile intimacy with the characters and their environment. *L'acqua che non piove* records small and daily moments with a dreamlike style that impresses every detail on the retina, weaving an extremely sensitive film texture. The brief passages in which the image plays with the archival register suggest an interpretation: the attempt to capture the fleeting sensation of never-ending summer, of puberty to the discovery of the self and the world, ends by fixing that ephemerality in a distant memory. Emanuele Cantò plays subtly with the present that crystallizes into memory before our very eyes, to evoke a phantasmal sensory intensity that survives in the image. (m.m.)

Francia, 2020, 25', col.

Regia e fotografia: Pauline Penichout
Montaggio: Sarah Dinelli
Suono: Flavia Cordey
Produzione: La Fémis

Contatto: Eiji Yamazaki, La Fémis
@: e.yamazaki@femis.fr

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Pauline Penichout ha studiato a La Fémis di Parigi. *Mat et les gravitantes*, il suo cortometraggio di diploma, è stato presentato in anteprima mondiale alla scorsa edizione di *Visions du Réel*.

Pauline Penichout studied at La Fémis in Paris. *Mat et les gravitantes*, her graduation short film, premiered at the latest edition of Visions du Réel.

PAULINE PENICHOUT

MAT AND HER MATES
MAT ET LES GRAVITANTES

In uno squat a Nantes, la giovane Mat organizza insieme alle sue amiche, compagne di un collettivo, un laboratorio di auto-ginecologia femminista, per osservarsi, conoscersi e riconoscersi meglio. *Mat et les gravitants* è un gesto documentario che svela uno sguardo intimo sulla presa di consapevolezza del corpo femminile e della propria sessualità. Pauline Penichout filma il laboratorio di Mat dall'interno, con una prospettiva partecipativa, ma allo stesso tempo si apre ad altre dimensioni, interrogandosi rispetto alla possibilità di esplorare forme di vita che riflettono sull'identità di genere, la sessualità e il proprio corpo. È così che il gesto filmico acquisisce una tensione ulteriore, tutta politica, evocando un fuoricampo fatto di aspettative sociali e battaglie in cui il corpo, la genitalità, ma anche la maniera di condurre le relazioni sentimentali diventano terreno di lotta. (a.d.)

In a squat in Nantes, Mat and her girl friends, all members of a collective, organize a feminist laboratory of self-gynaecology to observe, know, and acknowledge oneself better. *Mat et les gravitantes* is a documentary gesture that unravels an intimate gaze upon the process of becoming aware of one's body and sexuality. Pauline Penichout films Mat's laboratory from within, in a participatory perspective, but at the same time she is open to other dimensions, inquiring about the possibility of exploring forms of life that reflect on gender identity, sexuality, and the body. Therefore, the act of filming acquires a further, political dimension, evoking a world off screen made of social expectations and fights in which the body, genitality – and the manner of living romantic relationships – become a battleground. (a.d.)

Belgio, 2020, 14', col.

Regia: Julia Palmieri Mattison
Fotografia: Julia Palmieri Mattison
Montaggio: Julia Palmieri Mattison
Suono: Julia Palmieri Mattison
Musica: Louise Nurry
Produzione: CBA – Centre de l'Audiovisuel à Bruxelles
Scuola: ERG

Contatto: François Rapaille
@: promo@cbadoc.be

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Julia Palmieri Mattison nel 2015 entra a far parte della Scuola di ricerca grafica (ERG Ecole de Recherche Graphique) di Bruxelles. La costruzione della sua pratica artistica coinvolge diversi mezzi: installazione, pittura, performance sonora, scrittura e fotografia. Mette in scena e illumina l'intimità perduta, abusata dalla comunità e ingannata dai social network. Articolato intorno alla sua storia personale, il suo lavoro si libera dalla narrazione individuale iscrivendosi in campi più ampi: la famiglia, la società o il tempo che richiama la memoria comune.

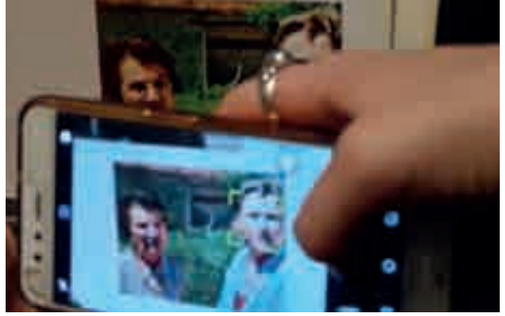
Julia Palmieri Mattison joined the Graphic Research School (ERG Ecole de Recherche Graphique) in Brussels in 2015. The construction of her artistic practice involves different mediums: installation, painting, sound performance, writing and photography. She stages and illuminates lost intimacy, abused by the community and misled by social networks. Articulated around her personal story, her work frees herself from the individual narrative by inscribing herself in larger fields: family, society or time calling upon common memory.

JULIA PALMIERI MATTISON

PLAY ME, I'M YOURS

Le foto di famiglia scolorite dal tempo lasciano spazio a un collage fatto di colori, note scritte a mano e incollate con lo scotch, Polaroid di corpi nudi scattate in intimità e piccoli video girati con il cellulare, mentre i messaggi vocali e le registrazioni delle telefonate di alcune ragazze rimandano a discorsi scanzonati su amori che si intrecciano in un travolgente vortice di scoperta e desiderio. *Play Me I'm Yours* è un caleidoscopio di immagini e suoni che prende vita disordinatamente sullo schermo a ritmo di un piano jazz, offrendosi alla stregua di un album di famiglia apocrifo: un monologo interiore dove l'amicizia, l'amore, le relazioni familiari, il sesso, uniscono e dividono, in continuum di senso, rivendicazione di uno stare al mondo che si fa questione estetica e allo stesso tempo politica. (a.d.)

The family photos discoloured with time leave room to a collage of colours, scotch-taped handwritten notes, Polaroids of naked bodies in intimate situations, and short videos made with the phone while the voice messages and phone recordings of a few young women refer to easy-going conversations on intertwining loves in a whirlwind of discovery and desire. *Play Me, I'm Yours* is a kaleidoscope of images and sounds that takes life disorderly on the screen at the tempo of a jazz piano, reminiscent of an apocryphal family album: an inner monologue where friendship, love, family relationships, and sex unite and divide in a continuum of meaning, claiming a way of being in the world that is both an aesthetic and political issue. (a.d.)



Repubblica Ceca, 2019, 18', col.

Regia: Eliška Cílková
Fotografia: Tomáš Frkal
Montaggio: Eliška Cílková
Suono: Miroslav Chaloupka
Musica: Eliška Cílková
Produzione: Gamma Pictures s.r.o., Studio FAMU

Contatto: Eliška Cílková
@: eliska.cilkova@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Eliška Cílková (Praga, 1987) è una compositrice ceca. Ha studiato composizione musicale e direzione d'orchestra al Conservatorio Jaroslav Jezek di Praga, all'Academy of Performing Arts di Bratislava e ha studiato anche nella prestigiosa Universität für Musik und Darstellende Kunst di Vienna. Dopo il conseguimento del Master Academy of Performing Arts a Praga, nel 2015 beneficia di una borsa Fulbright alla Columbia University. Pur focalizzandosi sulla musica contemporanea, compone anche pièces elettroacustiche e colonne sonore. Il suo primo cortometraggio, Prypiat Piano, è stato presentato nel concorso internazionale di Visions du Réel.

Eliška Cílková (1987, Prague) is a Czech musical composer. She studied composition and orchestral conducting at the Jaroslav Jezek Conservatory in Prague and the Academy of Performing Arts in Bratislava. She also studied at the prestigious Universität für Musik und Darstellende Kunst in Vienna. She did her Master studies at the Academy of Performing Arts in Prague and, in 2015, she obtained a Fulbright Scholarship at Columbia University. While her focus is on contemporary music, she also composes electroacoustic music and film musical scores. Her first short film, Pripyat Piano, premiered in the international competition of Visions du Réel.

ELIŠKA CÍLKOVÁ

PRIPYAT PIANO

La camera si muove in un luogo disabitato e sospeso. La vegetazione di un bosco sembra lentamente riconquistare lo spazio urbano, privo di ogni presenza umana. All'interno delle case ormai spoglie gli unici abitanti rimangono i pianoforti, abbandonati al centro dei saloni vuoti con gli spartiti ancora sui leggii. Siamo a Pripyat, nella zona di esclusione di Černobyl: dopo l'esplosione del reattore numero 4, tutti gli abitanti della città, edificata appena 16 anni prima dell'incidente, vennero evacuati dalle loro abitazioni, senza potervi più fare ritorno. *Pripyat Piano*, primo cortometraggio della compositrice ceca Eliška Cílková, è una poesia visiva e musicale che riporta il dolore di una comunità segnata in maniera indelebile dal disastro nucleare. I pianoforti, gli unici oggetti che sopravvivono alle razzie e agli incendi, nelle case così come nei teatri abbandonati, diventano testimoni di un vissuto collettivo, evocato dai canti degli ex abitanti della città: sono le loro voci ad attraversare il silenzio dei boschi e degli edifici disabitati, offrendo un suggestivo tributo al potere evocativo della musica e alla forza rigeneratrice della natura. (a.d.)

The camera's gaze wanders in a deserted, motionless place. A wood seems to be slowly reconquering the urban space, devoid of all human presence. Inside the now bare houses, the only inhabitants are the pianos, abandoned in the middle of empty living rooms, with the musical scores still laid out on the stands. We are in Pripyat, in the heart of the Chernobyl exclusion zone. After the explosion of reactor #4, all the inhabitants of the city, built just 16 years before the nuclear accident, had to evacuate their homes and could never come back. Pripyat Piano, the debut short film of Czech composer Eliška Cílková, is a visual and musical poem reporting on the grief of a community indelibly marked by the nuclear disaster. The pianos, the only objects that survived raids and fires in the houses of theatres, become witness of a collective experience, evoked by the songs sung by the former inhabitants: their voices break the silence of the woods and deserted buildings, offering a suggestive tribute to the evocative power of music and the regenerative force of nature. (a.d.)

Italia, 2020, 13', col.

Regia: Fabio Corbellini, Paola Piscitelli
Fotografia: Fabio Corbellini, Paola Piscitelli
Suono: Fabio Corbellini, Paola Piscitelli
Montaggio: Fabio Corbellini, Paola Piscitelli
Musica: Alan Abd El Monim e Luca Belotti – Civica Scuola di Musica Claudio Abbado
Produzione: Civica Scuola di Cinema "Luchino Visconti"

Contatto: Germana Bianco, Civica Scuola di Cinema "Luchino Visconti"
@: g.bianco@fondazionemilano.eu

Fabio Corbellini è nato a Milano nel 1986. È ancora vivo.

Fabio Corbellini was born in Milan in 1986. He is still alive.

Paola Piscitelli ha intrapreso il suo percorso di formazione e pratica nel documentario nel 2017, dapprima da autodidatta e poi frequentando corsi di cinema. Si diploma nel 2020 presso la Scuola Civica di Cinema "Luchino Visconti" con il film *Radio Riders*, di cui ha ideato il soggetto, sviluppandone poi la regia con Fabio A. Corbellini.

Paola Piscitelli embarked on her training and practice in the documentary field in 2017 first as autodidact and then attending film courses. She graduated in 2020 at the Civic School of Cinema "Luchino Visconti"; with the film *Radio Riders*.

FABIO CORBELLINI,
PAOLA PISCITELLI

RADIO RIDERS

Radio riders è un'indagine su una delle facce nascoste delle nostre città: il lavoro incessante dei fattorini che lavorano per le grandi piattaforme di consegne a domicilio in condizioni estremamente precarie. Attraverso le voci senza volto di Cesar, Fabio, Juliano e tanti altri *riders*, il film racconta le esperienze di questi lavoratori invisibili che sono ormai diventati il simbolo delle storture della *gig economy*. Corbellini e Piscitelli scrutano con grande sensibilità sociologica il paesaggio urbano di una Milano moderna, frenetica, *smart*, di cui mettono a nudo le contraddizioni costruendo uno scarto tra l'immagine e le parole dei protagonisti. Concetti apparentemente ottocenteschi come alienazione e sfruttamento si incarnano nelle parole dei personaggi, che vivono nei loro corpi usurati dal lavoro la faccia più dura di un sistema capitalista che vende comfort e servizi per pochi, occultando il prezzo in diritti e salute per molti. Corbellini e Piscitelli costruiscono così un ritratto anti-egemonico della metropoli neoliberista che non dorme, sempre affamata di consumo, in cui gli sfruttati possono nonostante tutto prendere coscienza, trovare voce e reclamare dignità. (m.m.)

Radio Riders explores one of the far sides of our cities, the non-stop work of the deliverymen hired by the big home delivery platforms at very precarious terms and conditions. By way of the faceless voices of Cesar, Fabio, Juliano, and many other riders, the film tells the stories of these invisible workers who have become a symbol of the distortions of the gig economy. With a sensitive sociological approach, Corbellini and Piscitelli observe the cityscape of a modern, frantic, 'smart' Milan, and expose its contradictions by misaligning the characters' image and speech. Notions reminiscent of the 19th century such as alienation and exploitation relive in the words of these gig workers, who experience the harshest face of capitalism in their worn out bodies toiling for a system that sells comfort and services for the few at the expense of the rights and health of the many. The film-makers thus outline an anti-hegemonic portrait of the neoliberal metropolis that 'never sleeps' and is always eager to consume, in which the exploited can nevertheless become aware, find a voice, and claim dignity. (m.m.)

Italia, 2020, 29', col.

Regia: Federico Cammarata
Fotografia: Federico Cammarata
Suono: Federico Cammarata
Montaggio: Federico Cammarata
Direttore di produzione: Luca Ricciardi
Coordinamento didattico: Costanza Quatriglio
Produzione: CSC Palermo

Contatto: Piero Li Donni, CSC Palermo
@: tutorcsc@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Federico Cammarata è nato a Livorno nel 1993. Dal 2018 ad oggi, studia cinema documentario presso il Centro Sperimentale di Cinematografia di Palermo. Il suo primo film *Le Case di Sabbia* è stato proiettato al festival del cinema di Locarno nel 2019. Il secondo film *Salvo* partecipa all'edizione 2020 del Festival del cinema documentario di Lisbona (Doclisboa) e al Festival dei Popoli di Firenze.

Federico Cammarata was born in Livorno in 1993. From 2018 until today, he studied documentary cinema at the Centro Sperimentale di Cinematografia in Palermo. His first film *Le Case di Sabbia* was screened at the Locarno Film Festival in 2019. His second film *Salvo* participates in the 2020 edition of the Lisbon Documentary Film Festival (Doclisboa) and the Festival dei Popoli in Florence.

FEDERICO CAMMARATA

SALVO

Salvo ha quarant'anni, vende meloni sulla statale, vive con i genitori e dedica il tempo libero ai suoi cardellini. Il film porta il suo nome e ne tratteggia, con gesti misurati ma estremamente densi, un ritratto carico di solitudine. La camera di Cammarata segue Salvo da vicino e lo scruta, attratta quasi magneticamente dal mistero di un personaggio impenetrabile e silenzioso. Infatti, il protagonista anche quando è con la famiglia o con la comunità appare sempre distante, ammantato di una solitudine intima ed essenziale. Con misura e precisione lo sguardo del regista ne scandaglia il volto, i gesti, la corporeità, nel tentativo di decifrare un modo unico di stare nel mondo, comprenderne lo straniamento e la malinconia. La costruzione filmica riflette e amplifica questo processo di osservazione attenta, invita lo spettatore a impregnarsi di dettagli minimi ma carichi di senso, mentre trasmette il desiderio di vicinanza empatica che lega il regista al protagonista. Il film riesce così, con grande asciuttezza e controllo stilistico, a indagare l'unicità di un'esperienza umana che scarta rispetto all'atteso e che ci obbliga a guardare con occhi diversi la presunta "normalità". (m.m.)

40-year-old Salvo sells melons on the state road; he lives with his parents and devotes all his leisure time to his goldfinches. The film is named after him and outlines a portrait filled with solitude with a few restrained, but very meaningful touches. Cammarata's camera follows Salvo closely, observing him, attracted almost like a magnet to the mystery of an impenetrable, quiet character. He actually seems constantly distant, even when he is with his family or community, enveloped in an intimate, essential loneliness. With measure and precision, the film director scans his face, gesture, and corporeality, trying to decipher a unique way of being in the world and understand the character's alienation and melancholy. The film construction reflects and amplifies this process of careful observation, inviting the viewer to absorb the tiny, but meaningful details, while also conveying the desire of empathic closeness between the film-maker and his character. Thus the film, with a dry, controlled style, manages to explore the unique nature of a human experience that swerves from expectations and obliges us to look at so-called 'normality' with a different approach. (m.m.)

Cile, Argentina, 2020, 23', col.

Regia: Macarena Astete, Victoria Maréchal, Nicolás Tabilo
Fotografia: Nicolás Tabilo
Montaggio: Macarena Astete, Victoria Maréchal, Nicolás Tabilo
Suono: Victoria Maréchal
Produzione: Macarena Astete, Victoria Maréchal, Nicolás Tabilo
Scuola: UPF

Contatto: Macarena Astete, Victoria Maréchal, Nicolás Tabilo
@: algoestaquemando@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Macarena Astete ha scritto e diretto diversi cortometraggi di finzione e documentari, così come lavori di video-arte, video-danza e video-clips.

Macarena Astete) has written and directed different fiction and documentary short films, video-art, videodance, and video-clips.

Victoria Maréchal vive e lavora in Argentina. La sua produzione artistica si orienta principalmente tra il cinema e la video-installazione.

Victoria Maréchal lives and works in Argentina. Most of her artistic production is circumscribed between the film and the video installation.

Nicolás Tabilo è studente nel Master en Documental de Creación di Barcellona. Sta lavorando attualmente al suo primo lungometraggio documentario *Imágenes a la deriva*, progetto selezionato all'IDFA Academy 2020.

Nicolás Tabilo is a student of the Master in Creative Documentary in Barcelona. He is currently working on his first documentary feature *Drifting Images*, a project selected at the IDFA Academy 2020.

MACARENA ASTETE, VICTORIA MARÉCHAL, NICOLÁS TABILO

SOMETHING IS BURNING
ALGO ESTÁ QUEMANDO

Dopo lo scoppio delle proteste a Santiago del Cile nell'ottobre 2019, il presidente Piñera impone la più grande limitazione delle libertà individuali dalla caduta di Pinochet: gran parte del paese è sulle barricate. Nelle strade di Antofagasta, nel nord del Cile, Etienne (7 anni) osserva le manifestazioni in corso. Sente un'aria strana in città: la sua scuola è chiusa da giorni, vede edifici e automezzi in fiamme ovunque. In questo stato di sospensione sembra essere più spaventato dai manifestanti che dalla repressione dei *carabineros*. Trascorre le sue giornate con i videogiochi in attesa di un ritorno alla normalità, ma qualcosa sembra ormai essersi spezzato. I tre registi, ospiti presso una residenza artistica, prendono le loro videocamere e si uniscono alla protesta. Dall'urgenza di documentare un momento storico, trascinati dall'entusiasmo per un possibile cambiamento politico nel paese, sorge un gesto filmico ricco di fascino in cui, sullo sfondo delle manifestazioni che infiammano il Cile, la città rivela le sue contraddizioni e disuguaglianze più profonde di fronte allo sguardo inquieto del piccolo Etienne. (a.d.)

After protests sparked in Santiago de Chile in October 2019, president Piñera imposes the greatest limits on individual freedoms since the fall of Pinochet. Most of the people are at the barricades. In the streets of Antofagasta, in the north of Chile, 7-year-old Etienne watches the ongoing demonstrations. He perceives a strange atmosphere in the city: his school has been closed for days, and he sees burning buildings and vehicles everywhere. In this state of suspension, he feels more scared by the protesters than by the repression of the *carabineros*. He spends his days playing with videogames and waiting for normality to be restored, but something seems to have given. The three film-makers, artists-in-residence, took their cameras and joined the protests. From the urgency of recording a historic moment, in the excitement for a possible political change, derives a fascinating film gesture that exposes the deepest contradictions and inequalities of the city before the troubled eyes of little Etienne against the backdrop of the demonstrations that are inflaming Chile. (a.d.)

ISABELA QUINTANA BIANCHI

WAN JU WU

Wan Ju Wu ci spinge a esplorare la convergenza tra il sistema patriarcale e il consumismo attraverso un luogo emblematico: un bordello di bambole. Queste incarnano l'ideale di un corpo femminile iper-sessualizzato, standardizzato, senza volontà e senza voce, oggetto ultimo del desiderio machista e consumista. Isabela Quintana Bianchi costruisce un oggetto filmico radicale e formalmente rigoroso, che impiega i materiali d'archivio per costruire una genealogia dell'oggettivazione del corpo femminile nella sua declinazione più concreta. Nella scena di sesso al centro del film, la regista ribalta lo sguardo patriarcale per scandagliare senza pudore e senza indulgenza una sessualità onanistica basata sul piacere univoco maschile. Questo sguardo interroga e re-significa l'immaginario riprodotto dall'industria pornografica egemonica, mostrandone la carica implicita di violenza e sottomissione riversata sulle donne. La bambola diventa così estrema e disturbante rappresentazione di un corpo femminile ridotto a oggetto di consumo per il desiderio maschile, ma anche punto di partenza per una messa in discussione dei meccanismi pervasivi, e spesso invisibilizzati, del sistema patriarcale e capitalista. (m.m.)

Wan Ju Wu's goal is to explore the convergence of the patriarchal system and consumerism in an emblematic place, a brothel of dolls. The dolls embody the idea of a hyper-sexualized, standardized female body without willpower or voice, the ultimate object of macho desire and consumerist gaze. Isabela Quintana Bianchi constructs a radical and formally rigorous cinematic object using archival footage to narrate a genealogy of the objectification of the female body in the most concrete terms. In the central sex scene, the film director reverses the patriarchal gaze to scan sexuality based on onanism and univocal male pleasure without shame or mercy. This gaze questions and reassigns meaning to the imaginary reproduced by the dominant pornographic industry, exposing how it is implicitly loaded with violence and submission that are transferred onto women. Thus, the doll becomes an extreme, disturbing representation of the female body reduced to an object of consumption for the male desire, but also a point of departure to question the pervasive and often opaque mechanisms of the patriarchal and capitalist system. (m.m.)

Spagna, 2020, 16', col.

Regia: Isabela Quintana Bianchi
Fotografía: Gloria Gutiérrez
Montaggio: Carlos Cañas Carreira, Isabela Bianchi
Suono: Carla Silván
Musica: Villaca
Produzione: ECAM

Contatto: ECAM
@: distribucion@ecam.es

PRIMA MONDIALE
WORLD PREMIERE

Isabela Quintana Bianchi è nata e cresciuta a San Paolo del Brasile. Oggi vive a Madrid, in Spagna, e sta per terminare gli studi alla scuola di cinema di Madrid (ECAM) dove ha diretto il suo primo cortometraggio *Wan Ju Wu*. Negli ultimi anni ha indagato il tema del rapporto tra la sessualità e le nuove tecnologie, e su come queste influenzano le nostre relazioni (online e offline).

Isabela Quintana Bianchi was born and raised in São Paulo, Brasil. Nowadays she's living in Madrid, Spain and about finishing her studies at the cinema school of Madrid (ECAM) where she directed her first short film Wan Ju Wu. Her work flirts vulgarly between the pure aesthetics with the audiovisual trash. In the last years, she has been investigating sexuality and new technologies, and how this affects our relationships (online and offline).

POPOLI FOR KIDS AND TEENS!

POPOLI FOR KIDS AND TEENS!

A CURA DI | CURATED BY SANDRA BINAZZI, IRENE LUCCHESI

Festival dei Popoli dal 2018 propone in collaborazione con KinderDocs (Grecia) e Krakow Film Festival una selezione di documentari, accompagnata da laboratori specifici per ogni film, rivolti ai piccoli e ai giovani di Firenze: ogni proiezione diventa così un'esperienza unica per conoscere da vicino il cinema documentario ed entrare nelle storie di coetanei vicini e lontani, cambiando la propria prospettiva e allargando gli orizzonti. Per l'edizione 2020 di Popoli for Kids and Teens!, in conseguenza dell'emergenza sanitaria in corso e alla difficoltà per le scuole di portare i ragazzi al cinema, abbiamo modulato il programma prevedendo più possibilità di fruizione dei film. Martedì 17 novembre il film *La Regina di Casetta* verrà proiettato in streaming per le scuole, grazie a un accordo con i docenti, sulla piattaforma online Più Compagnia in collaborazione con MYmovies.it e CG Entertainment. Inoltre, Più Compagnia ospiterà una selezione di titoli per ragazzi fruibili da casa online (*Teach, Lo que Diran, The Open Window, Asylum*). Una intera giornata, grazie al sostegno di Unicoop Firenze, sarà dedicata ai ragazzi più grandi (14 – 17 anni) e prevede la fruizione online di 3 film documentari che i giovani partecipanti saranno chiamati a guardare e giudicare, svolgendo un dibattito online intorno ai film ed effettuando una votazione per eleggere il film vincitore. Questo anno in cui non possiamo accogliere i ragazzi al Cinema, non rinunciamo ad incontrarli: sarà il Festival ad andare da loro, attraverso proiezioni e incontri in streaming, per non rinunciare a questa occasione unica di scambio e crescita reciproca! Un ringraziamento speciale va ai partners locali del progetto Cinema La Compagnia, Lanterne Magiche, Cinema Stensen.

Since 2018, in collaboration with KinderDocs and the Krakow Film Festival, Festival dei Popoli has proposed a selection of documentaries, accompanied by specific workshops on the individual films, to the kids and teenagers of Florence: Each screening thus becomes a unique experience to get to know documentary cinema up close and enter the stories of peers near and far, changing one's perspective and broadening one's horizons. For the 2020 edition of Popoli for Kids and Teens!, as a consequence of the ongoing health emergency and the current closure of movie theatres, we have modified the section's programme in order to give the schoolchildren different possibilities of watching the films. We'll go to them! The programme foresees an online screening of the film *La regina di Casetta* for the schools, thanks to an agreement with the teachers of primary schools and secondary schools, in collaboration with Mymovies.it and CG Entertainment, on the streaming platform Più Compagnia on Tuesday, 17 November. Moreover, the platform Più Compagnia that hosts the Festival's films will also make a selection of films for children available on line (*Teach, Lo que Diran, The Open Window, Asylum*). A whole day will be dedicated to teenagers (14 – 17 years old) and will include the online screening of 3 documentary films that they will be asked to watch and judge, holding an online debate around the films and voting to elect the winning film. This year when we can't welcome young people at the Cinema, let's not give up meeting them: it will be the Festival to go to them, through screenings and streaming meetings, so as not to give up this unique opportunity for exchange and mutual growth! A special thanks to the local partners of the project Cinema La Compagnia, Lanterne Magiche, Cinema Stensen.

JIM RAKETE

NOW

Da Greta Thunberg al gruppo Extinction Rebellion, per i giovani attivisti la ribellione è un mezzo e un fine nella lotta in difesa dell'ambiente del futuro. Scioperi scolastici, manifestazioni e disobbedienza civile. La nuova ondata di giovani attivisti, guidati da Greta Thunberg, è scesa in strada in tutto il mondo, usando ogni mezzo per risvegliare i politici e il resto della popolazione sui temi del cambiamento climatico che condizionerà il futuro di tutti. NOW è un film sulla forza dei giovani attivisti, sulla loro paura del cambiamento climatico e sulla volontà di trovare modi nuovi e alternativi per vivere in un futuro sostenibile. Attivisti irriducibili come il premio Nobel Muhammad Yunus e l'iconica poetessa rock Patti Smith, contribuiscono con la loro esperienza al movimento per il cambiamento.

From Greta Thunberg to the band Extinction Rebellion, for young activists rebellion is both a means and an end in the fight for the environment of the future. School strikes, demonstrations, and civil disobedience. The new wave of young activists, guided by Greta Thunberg, has taken to the streets all over the world, using any means to raise the awareness of politicians and the rest of the people about the climate change that is going to affect everyone's future. *NOW* is a film on the power of young activists, their fear of climate change, and their willingness to find new, alternative ways to live in a sustainable future. With their experience, irreducible activists such as Nobel Prize Muhammad Yunus and iconic rock poetess Patti Smith also contribute to the movement for change.

Germania, 2020, 74', col.

Regia: Jim Rakete
Fotografia: Philip Koepsell
Montaggio: Kjell Peterson
Suono: Zora Butzke, Clemens Becker
Produzione: Starhaus Filmproduktion GmbH
Distribuzione internazionale: The Party Film Sales
Distribuzione italiana: Wanted Cinema

Contatto: Wanted Cinema
@: marta@wantedcinema.eu

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Günther "Jim" Rakete è un fotografo, fotoreporter, regista, scrittore e produttore berlinese. Rakete è famoso per aver fotografato numerose personalità della scena musicale (tra cui Jimi Hendrix, Ray Charles, Mick Jagger e David Bowie), cinematografica e politica tedesca e internazionale.

Günther "Jim" Rakete is a Berlin-based photographer, photojournalist, director, writer and producer. Rakete is famous for having photographed numerous personalities of the music scene (including Jimi Hendrix, Ray Charles, Mick Jagger and David Bowie), the cinema scene and German and international politics scene.

Romania, 2019, 82', col.

Regia: Alex Brendea
Fotografia: Alex Brendea
Montaggio: Letitia Stefanescu
Suono: Razvan Ionescu
Produzione: Irina Malcea

Contatto: Irina Malcea
@: irina.malcea@lunafilm.ro

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Alex Brendea, è stato direttore della fotografia per molti lungometraggi, sia documentari che fiction, tra cui *Year of the dragon*, prodotto per HBO Romania, *The King's War*, *Off the Beaten Track*, una coproduzione tra Mobra Films e Ikandi Ireland, il documentario *My Father Lucian Blaga* e la fiction indie *Once Upon a Time. Teach* è il suo debutto alla regia.

Alex Brendea has wide experience as cinematographer for a number of feature films both documentaries and fiction, among which "Year of the dragon", produced for HBO Romania, *The King's War*, *Off the Beaten Track*, a co-production between Mobra Films and Ikandi Ireland, as well as the documentary *My Father Lucian Blaga* and the indie fiction *Once Upon a Time. Teach* is his directorial debut.

ALEX BRENDEA

TEACH
PROFÙ

La personalità di un insegnante di matematica della Transilvania rurale che insegna agli studenti da casa, ignorando i programmi scolastici in vigore, ci rivela molto non solo del sistema scolastico rumeno ma anche della società rumena nel suo insieme. Il testardo anziano insegnante è un seguace delle parole del saggista Constantin Noica, il quale ritiene che in una scuola ideale non ci dovrebbero essere delle lezioni: gli studenti si dovrebbero recare a scuola per liberarsi dalla tirannia dell'apprendimento.

The personality of a rural Transylvanian math teacher who teaches his students at home and ignores the existing curriculum, tells us not only about the Romanian school system, but also about society there as a whole. The stubborn elder man follows the words of essayist Constantine Noica, who believes that in an ideal school, there should not be any lessons, but rather students should go there to free themselves from the tyranny of learning.

Italia, 2018, 79', col.

Regia: Francesco Fei
Fotografia: Francesco Fei
Montaggio: Claudio Bonafede
Suono: Massimiliano Fraticelli
Produzione: LARIONE10 s.a.s. con la partecipazione di RAI Cinema

Contatto: Francesco Fei, Alessandro Salaorni
@: francescofei03@gmail.com, alessandro.salaorni@larione10.it

Francesco Fei è un regista e produttore italiano di film e documentari, con la sua casa di produzione Apnea Film. I suoi lavori sono stati selezionati a numerosi festival internazionali, come quelli di Venezia, Rotterdam, Roma, San Francisco, Rio de Janeiro, al Festival del Cinema d'Arte di Montreal, alla Biennale d'Architettura ed in importanti musei e gallerie italiane come la Fondazione Salvatore Ferragamo e il Pac di Milano. È docente all'Accademia di Belle Arti di Bergamo e allo Ied di Milano.

Francesco Fei is an Italian director and producers of films and documentaries, with his production company Apnea Film. His works have been selected at many international festivals, such as Venice Film Festival, Rotterdam, Rome, San Francisco, Rio de Janeiro, the Montreal Art Film Festival, the Architecture Biennale and in important Italian museums and galleries such as the Foundation Salvatore Ferragamo and the Pac in Milan. He teaches at the Academy of Fine Arts in Bergamo and at the IED in Milan.

FRANCESCO FEI

THE QUEEN OF CASETTA
LA REGINA DI CASETTA

A Casetta di Tiara, piccolo paese situato sull'Appennino Tosco-Emiliano, vivono una decina di persone anziane e l'unica ragazza giovane natia del borgo. Il film racconta l'ultimo anno in paese di Gregoria, che sta per trasferirsi per andare al liceo. La raccolta delle castagne, la caccia al cinghiale, il gioco con le lucertole e le rane, la neve d'inverno accompagnano le giornate di Gregoria, quelle dei suoi genitori e dei compaesani. Il passaggio delle stagioni, in questo luogo incantato tra i monti, e i riti dei suoi abitanti strutturano un racconto assai raffinato, che svela il mutare interiore della protagonista e il disincanto nello sguardo dei suoi compaesani. Gregoria, prima di volare via su un'ape a motore e trovare la sua vita, ha appena il tempo di prendere consapevolezza che quello, in fondo, è un luogo magico – come lo definisce lei stessa – dove chi ci è stato da piccolo ritorna anche un po' bambino. Casetta, luogo così caro al poeta Dino Campana, di cui il film evoca alcune poesie tratte da Canti Orfici, è il micro universo di cui Gregoria è il centro solare. Il regista Francesco Fei osserva con discrezione, ascolta, scopre dettagli di persone che sono paesaggi e di luoghi che sono dell'anima. (Pinangelo Marino)

Casetta di Tiara, a small village in the Tuscan-Emilian Apennines, counts a dozen elderly inhabitants and one girl who was born there. The film depicts the last year in the village for Gregoria, who is about to move to town to attend high school. Gathering chestnuts, hunting wild boars, playing with lizards and frogs, the snow in winter accompany the days of Gregoria, her parents, and the people from the same town. In this enchanted place up the mountain, the passage of the seasons and the rituals of those who live there weave a fairly refined narrative that unravels both the heroine's inner change and the disenchantment in the eyes of the other villagers. Before leaving on board of a three-wheeled vehicle to find her own life, Gregoria has just the time to become aware that, in the end, her village is a magic place, as she said, and "if you spent your childhood there, then you feel like a child when you come back". The poet Dino Campana was very fond of Casetta, so the film evokes some verses from his "Orphic Songs" while representing the village as a micro-universe orbiting around the sun-Gregoria. Film director Francesco Fei observes discreetly, listens to, and discovers details of people who are like landscapes, and places that belong in the soul. (Pinangelo Marino)

Belgio, 2019, 52', col.

Regia: Victor Ridley
Fotografia: Victor Ridley, Mathieu Storms, Kinan Massarani
Montaggio: Christophe Evrard
Suono: Yann-elie Gorans, Mathieu Pomes, Céline Bodson, Victor Ridley
Produzione: Iota Productions

Victor Ridley, dopo aver conseguito un master in regia presso l'Institut des Arts de Diffusion e aver diretto il suo documentario di diploma *Envoles* nel 2013, scrive e dirige *Vaarheim* concluso nel 2019 e *Asile* prodotto dalla Iota production.

Victor Ridley, after obtaining a master's degree in directing at the Institut des Arts de Diffusion and directing his graduation documentary *Envoles in 2013*, he combines assistant directing with writing and directing his own films: *Vaarheim* finalized in 2019 and *Asile* produced by Iota production.

VICTOR RIDLEY

ASYLUM
ASILE

Ogni anno arrivano in Belgio diverse migliaia di minori stranieri non accompagnati. La maggior parte di loro chiede asilo, come Sahil, un ragazzo afgano di 15 anni. Dopo un anno di vita passato da un centro di accoglienza all'altro, Sahil si unisce a una famiglia ospitante. Questo nuovo ambiente è la speranza di una vita più stabile, in attesa del verdetto dell'Ufficio Stranieri.

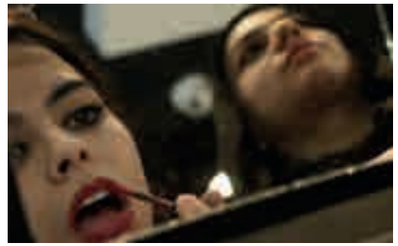
Every year, several thousands of unaccompanied foreign minors arrive to Belgium. Most of them are asylum-seekers, like Sahil, a 15-year-old Afghan boy. After a year spent bouncing from a refugee shelter to another, Sahil is welcomed in a host family. This new situation gives hope for a more stable life while he waits for the verdict of the Foreign Office.

NILA NÚÑEZ URGELL

SOME MIGHT SAY
LO QUE DIRÁN

Due adolescenti musulmane che costruiscono e difendono la propria identità confrontandosi su tradizione e cambiamento attraverso una attività proposta loro a scuola. Tra risate, ribellione e affetto, le due ragazze condividono desideri e dubbi mentre riflettono sui valori culturali, sociali e simbolici delle tradizioni legate alle loro origini. Ognuna con la propria personalità e identità (molto diverse tra loro), capiranno che gli stereotipi e i pregiudizi sono la peggiore arma contro la tolleranza e il rispetto per gli altri.

Two Muslim teenagers construct and defend their identity discussing tradition and change through an activity proposed by their school. Between laughs, rebellion, and affection, the two girls share desires and doubts while reflecting on the cultural, social, and symbolic values of the traditions inherited with their origins. Each with her own (very different) personality and identity, they will understand that stereotypes and prejudices are the worst weapon against tolerance and respect of the others.



Spagna, 2017, 61', col.

Regia: Nila Núñez Urgell
Fotografia: Nila Núñez Urgell
Montaggio: Carlos Muñoz Gómez-Quintero
Suono: Alejandra Molina, Nelson Hernández Peláez
Produzione: Emiliano Trovati

Contatto: Emiliano Trovati
@: emiliano.trovati@gmail.com

Nila Núñez ha studiato cinematografia all'ECIB (Barcelona Film School), dove ha diretto la fotografia del cortometraggio *Safari Night*. Ha frequentato il Master in Teoria e pratica del documentario creativo presso l'Università Autonoma della Catalogna dove ha collaborato alla regia del documentario *Lo que dirán*.

Nila Núñez studied cinematography at the ECIB (Barcelona Film School), where she directed the photography of the short film *Safari Night*. She attended the Master in Theory and Practice of Creative Documentary at the Autonomous University of Catalonia where she collaborated in the direction of the documentary *Lo que dirán*.

Danimarca, USA, India, 2018, 58', col.

Regia: Daniel Oxehandler, Will Sloan, Alfred Birkegaard
Fotografia: Daniel Oxehandler, Will Sloan, Alfred Birkegaard
Montaggio: Tim Kaminski
Suono: Alex Pavlovic
Musica: Shankar Tucker
Produzione: Will Sloan, Daniel Oxenhandler, Alfred Birkegaard

Contatto: Daniel Oxenhandler
@: d.oxenhandler@gmail.com

Daniel Oxenhandler è un regista e produttore culturale con sede a Copenhagen. I suoi lavori si collocano al confine tra arte, cultura, ricerca e comunità.

Daniel Oxenhandler is a filmmaker and cultural producer based in Copenhagen, working at the intersections of arts + culture, research and community.

Will Sloan è un regista, ricercatore e grafico interessato ai media come strumento di impatto, in particolare per quanto riguarda il tema della sostenibilità ambientale.

Will Sloan is a filmmaker, researcher, and graphic designer interested in media as a tool for impact, particularly around environmental sustainability.

Alfred Birkegaard è filosofo, filmmaker, imprenditore, padre e co-fondatore di Collaboratorium – un laboratorio che si occupa della cultura collaborativa.

Alfred Birkegaard is a philosopher, filmmaker, entrepreneur, father, and co-founder of the Collaboratorium – a living lab exploring collaborative culture.

POPOLI YOUNG JURY DAY

Evento online in collaborazione con Cinema Stensen

DANIEL OXEHANDLER, WILL SLOAN, ALFRED BIRKEGAARD

THE OPEN WINDOW

Mentre l'India corre contro il tempo per permettere di navigare online a tutta la sua popolazione, Deepa e Jaya – due giovani ragazze di un quartiere povero di Delhi – vengono introdotte per la prima volta ad internet attraverso un laboratorio di apprendimento online nella loro scuola. Il loro tempo in laboratorio apre un intero universo di nuove idee, possibilità e prospettive, e fornisce loro nuovi modi di pensare alla scuola, a se stesse.

While India is racing against the clock to allow all its population to have internet access, Deepa and Jaya – two girls from a destitute neighbourhood in Delhi – are introduced to the Internet for the first time through an online learning workshop at their school. This experience opens up an entire universe of new ideas, possibilities, and perspectives for them, offering new ways to conceive both the school and themselves. Tags: identity, school, culture, Internet, distant cultures.

SCOPRI TUTTE
LE INIZIATIVE
CULTURALI PER I SOCI

Teatro, cinema,
musica, arte...

posto · unicoop

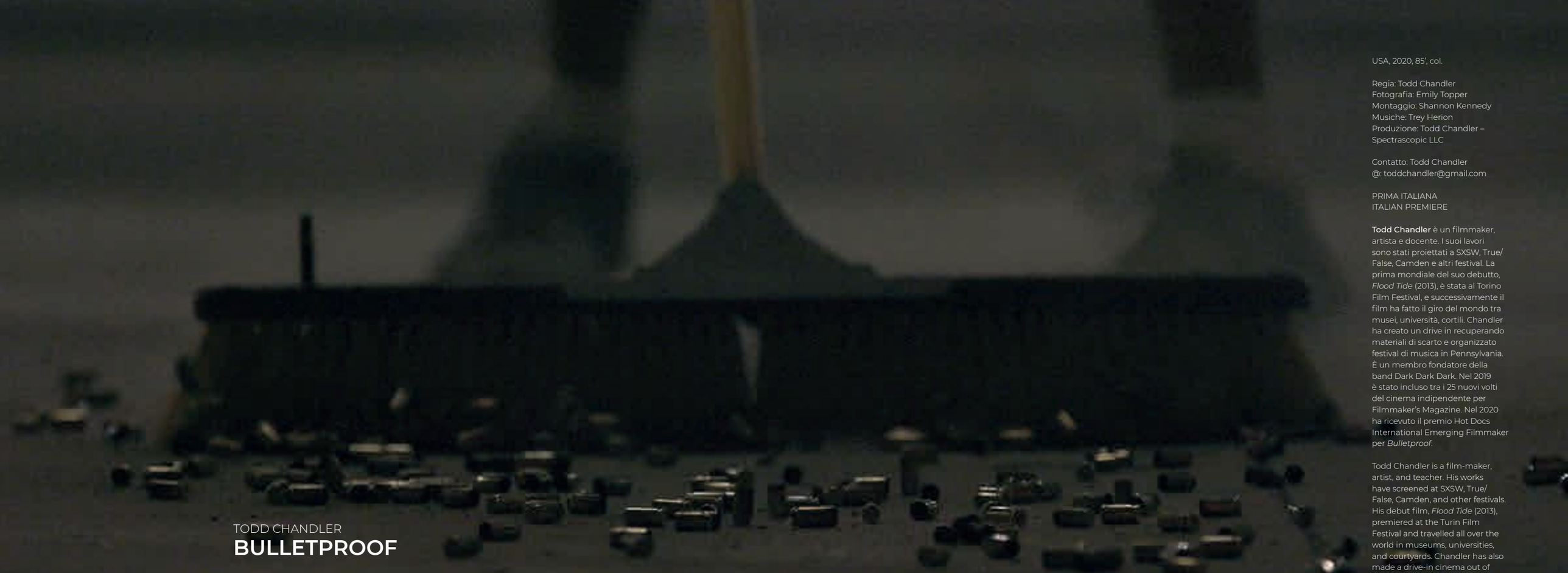
Riparte
la cultura,
ripartono
i vantaggi

Per ricevere tutti gli aggiornamenti
sulle iniziative culturali iscriviti
alla newsletter dell'informatore online
www.informatorecoopfi.it

unicoopfirenze

EVENTI SPECIALI
SPECIAL EVENTS

Bulletproof



TODD CHANDLER

BULLETPROOF

L'America come sistema sfuggito a ogni controllo, in cui la diffusione delle armi da fuoco e le conseguenze di questo fenomeno hanno alterato irreversibilmente generazioni di ragazzi. Dopo le stragi nei licei succedutesi nel terzo millennio, le istituzioni scolastiche sono diventati luoghi a prova di proiettile, in cui la paura di una nuova Columbine o Virginia Tech genera contromisure preventive surreali e inquietanti. La macchina da presa di Todd Chandler si insinua con invisibilità wisemaniana tra i corridoi di alcuni licei statunitensi per catturare le testimonianze di un sistema costretto a rivedere le proprie priorità, a deteriorare la quotidianità per proteggersi costantemente dall'ignoto. La gestione del livello di allarme diviene così traumatica quanto un nuovo attentato per gli studenti coinvolti, privati di ogni equilibrio e smarriti in un loop malato, in cui anziché interrogarsi sulle cause di simili tragedie si preferisce alzare la posta, addestrandosi per prevenire con la violenza altra violenza. Una riproduzione in sedicesimo dell'ideologia di Edward Luttwak su vasta scala, secondo cui la miglior difesa resta sempre e comunque l'attacco. Fino a quando? (e.s.)

America is seen as a system gone berserk, where widespread use of weapons and its consequences have irreversibly affected generations of boys and girls. Following the massacres of the early Third Millennium, schools have become bulletproof places. Being afraid of a new Columbine or Virginia Tech has triggered surreal, disturbing pre-emptive measures. Reminiscent of Wiseman's, Todd Chandler's camera sneaks in the corridors of American high schools to capture evidences of a system obliged to go back over its priorities and degrade its daily life to provide security against the unknown. The alert level management has become as traumatic as a new terror attack for the students involved, deprived of all balance and lost in an insane loop. Instead of exploring the causes of these tragedies, the path chosen is to raise the stakes and get trained to pre-empt violence with more violence. It seems a miniature reproduction of Edward Luttwak's macro-ideology, which predicates that the best defence is a good offence. Until when? (e.s.)

USA, 2020, 85', col.

Regia: Todd Chandler
Fotografia: Emily Topper
Montaggio: Shannon Kennedy
Musiche: Trey Herion
Produzione: Todd Chandler – Spectrascopic LLC

Contatto: Todd Chandler
@: toddchandler@gmail.com

PRIMA ITALIANA
ITALIAN PREMIERE

Todd Chandler è un filmmaker, artista e docente. I suoi lavori sono stati proiettati a SXSW, True/False, Camden e altri festival. La prima mondiale del suo debutto, *Flood Tide* (2013), è stata al Torino Film Festival, e successivamente il film ha fatto il giro del mondo tra musei, università, cortili. Chandler ha creato un drive in recuperando materiali di scarto e organizzato festival di musica in Pennsylvania. È un membro fondatore della band Dark Dark Dark. Nel 2019 è stato incluso tra i 25 nuovi volti del cinema indipendente per Filmmaker's Magazine. Nel 2020 ha ricevuto il premio Hot Docs International Emerging Filmmaker per *Bulletproof*.

Todd Chandler is a film-maker, artist, and teacher. His works have screened at SXSW, True/False, Camden, and other festivals. His debut film, *Flood Tide* (2013), premiered at the Turin Film Festival and travelled all over the world in museums, universities, and courtyards. Chandler has also made a drive-in cinema out of scrap materials. He is the organizer of a music festival in Pennsylvania and co-founder and member of the band Dark Dark Dark. In 2019, *Filmmaker's Magazine* featured him among the 25 new faces of independent cinema. In 2020, *Bulletproof* was awarded the Hot Docs International Emerging Filmmaker prize.

MAI
MUSEO ANTROPOLOGICO IMMAGINARIO

UN PROGETTO A CURA DI VALERIA D'AMBROSIO
CON GABRIELA ACHA, GIAN PIERO FRASSINELLI E MARCELA MORAGA

Qual è il senso di un museo antropologico nella società contemporanea? Cosa significa collezionare ed esporre manufatti etnografici oggi? Come si affrontano le sfide legate alla decolonizzazione, la restituzione degli oggetti, la rivitalizzazione di una struttura che a causa della sua natura statica fatica a rispondere al dinamismo delle culture umane? Da sempre percepito come un'inviolabile istituzione della cultura occidentale, il museo resta uno dei luoghi più rappresentativi di una visione egemonica che spesso corrisponde all'espressione di un senso di superiorità nei confronti delle altre culture. Partendo da un'analisi critica di queste osservazioni, MAI. Museo Antropologico Immaginario si propone di attivare una strategia di collaborazione interculturale per ripensare al concetto di museo antropologico attraverso lo sviluppo di nuove metodologie partecipative.
Il MAI è uno spazio multidisciplinare in dialogo tra arte contemporanea, architettura e antropologia, campi di studio intesi come intrinsecamente opposti o essenzialmente inestricabili nel loro essere forme di rappresentazione che prendono come punto di partenza l'esperienza umana. Traendo ispirazione dal primo viaggio argentino di Paolo Mantegazza, fondatore nel 1869 del Museo di Antropologia ed Etnologia di Firenze, il MAI propone un focus sui popoli e le variegate culture della Patagonia cilena e argentina. Al suo interno si confrontano la visionarietà dell'architetto di Superstudio Gian Piero Frassinelli, dai suoi primi lavori inediti degli anni '60 alle più recenti evoluzioni fantascientifiche, l'arte multimediale e performativa per una riappropriazione culturale in chiave femminista dell'artista argentina Gabriela Acha, e le narrazioni audio-visive oscillanti tra realtà, leggenda e finzione dell'artista cilena Marcela Moraga.

Valeria D'Ambrosio

MAI
MUSEO ANTROPOLOGICO IMMAGINARIO

A PROJECT CURATED BY VALERIA D'AMBROSIO
WITH GABRIELA ACHA, GIAN PIERO FRASSINELLI AND MARCELA MORAGA

What meaning does an anthropological museum hold for contemporary society? What does it mean to collect and exhibit ethnographic artefacts today? How does one deal with the challenges related to decolonization, the restitution of objects to their rightful owners, or the revitalisation of a structure whose static nature struggles to keep pace with the dynamism of human culture? Museums, always perceived as inviolable institutions of Western culture, continue to be the place that best represents a hegemonic vision which often corresponds to the expression of a sense of superiority over other cultures. Starting from a critical analysis of these observations, MAI. Museo Antropologico Immaginario (Imaginary Anthropological Museum) intends to activate an intercultural collaboration strategy to rethink the concept of the anthropological museum by developing new participatory methodologies.
MAI is a multidisciplinary space which interacts with contemporary art, architecture and anthropology – disciplines always understood as either intrinsically opposed or essentially inextricable, inasmuch as they are forms of representation that take human experience as a starting point. Drawing inspiration from the first trip to Argentina made by Paolo Mantegazza, founder of the Museum of Anthropology and Ethnology in Florence in 1869, MAI proposes a focus on the peoples and variegated cultures of Chilean and Argentinian Patagonia. Within it, the visionary works by Superstudio architect Gian Piero Frassinelli, from his first unpublished pieces of the 1960s to the more recent science fiction evolutions, will dialogue with the multimedia and performance art aiming for a cultural re-appropriation with a feminist slant by Argentinian artist Gabriela Acha, and the audio-visual narratives oscillating between reality, legend and fiction by Chilean artist Marcela Moraga.

Valeria D'Ambrosio

MAI
Museo Antropologico Immaginario

In collaborazione con

villa romana

Progetto realizzato con il contributo di

FONDAZIONE CR FIRENZE

Con il patrocinio di

Regione Toscana

COMUNE DI FIRENZE

L'ARCHIVIO DEL FESTIVAL DEI POPOLI PRESENTA

L'Archivio del Festival dei Popoli propone un ciclo di proiezioni di documentari connessi ai temi del MAI. Museo Antropologico Immaginario. La rassegna si offre come parte integrante del progetto, sviluppando gli spunti di riflessioni innescati dalle opere e dagli oggetti esposti. Sei titoli di provenienza internazionale si interrogano sull'esigenza di ripensare al concetto di museo antropologico e si propongono di avvicinare culture e popolazioni che ogni giorno cercano di far dialogare tradizioni antiche con le istanze della contemporaneità.

FESTIVAL DEI POPOLI ARCHIVES PRESENTS

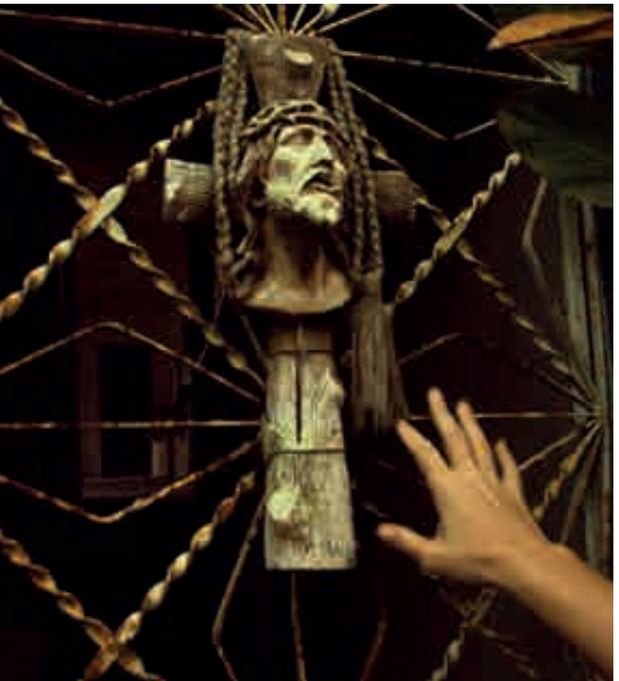
The Festival dei Popoli Archives offers a series of documentary screenings related to the themes of MAI. Museo Antropologico Immaginario. The film review is an integral part of the project, developing ideas for reflections inspired by the works and objects on display. Six international titles explore the need to rethink the concept of the Anthropological Museum. The intention is to bring closer cultures and populations who, every day, try to keep ancient traditions living within the demands of contemporary life.

ABIGAIL

di | by Valentina Homen e Isabel Penoni | Brasile, 2016, 17'

Tra il 1940 e il 1950 Abigail Lopes partecipò alle spedizioni di Francisco Meireles, noto in Brasile per aver cercato un incontro pacifico con le popolazioni indigene che vivevano isolate. Abigail entrò in contatto con la popolazione Xavantes della Serra do Roncador (nello stato del Mato Grosso), e con loro passò otto anni della sua vita. Il film rievoca l'incontro avvenuto tra le due giovani registe e l'ormai anziana donna nella sua casa colma di ricordi e suggestioni appartenenti ad un passato ricco di incontri e contaminazioni.

From 1940 to 1950, Abigail Lopes took part in the expeditions of Francisco Meireles, known in Brazil for seeking a peaceful encounter with the indigenous peoples who lived in isolation. Abigail came into contact with the Xavantes population of Serra do Roncador (in the state of Mato Grosso), and spent eight years of her life with them. The film recalls the meeting between the two young directors and the now elderly woman in her house full of memories and suggestions belonging to a past full of encounters and contaminations.



EL ETNÓGRAFO
THE ETHNOGRAPHER

di | by Ulises Rosell | Argentina, 2012, 85'

Trenta anni fa, John Palmer partì da Oxford intenzionato a studiare i Wichí, popolazione nomade che abita alcune zone verdi dell'Argentina e della Bolivia. Nel corso dei suoi soggiorni all'interno della comunità, John subisce una lenta ma inesorabile trasformazione: mette da parte gli studi e si unisce alla comunità, di cui apprende la lingua, gli usi e i costumi. Curioso esempio di "colonizzazione in senso inverso", John offre il suo contributo alla collettività e fa del suo meglio per rendersi utile.

Thirty years ago, John Palmer left Oxford University to study the Wichí, a nomadic population living in some green areas of Argentina and Bolivia. During his stays within the community, John underwent a slow but inexorable transformation: he put aside his studies and joined the community, whose language, customs and habits he learned. A curious example of "reverse colonisation", John offers his contribution to the community and does his best to make himself useful.

EL PAÍS DEL DIABLO
LAND OF THE DEVIL

di | by Andrés Di Tella | Argentina, 2008, 72'

Andrés Di Tella, tra i maggiori cineasti argentini contemporanei, si mette in viaggio sulle tracce di Estanislao Zeballos, scrittore e antropologo che XIX secolo che, affiliato all'esercito argentino nella sanguinosa campagna di colonizzazione del sud del paese (la "conquista del desierto") fu tra i primi a documentare tradizioni e cultura del popolo mapuche nel momento stesso in cui le truppe comandate da Julio Argentino Roca procedevano al loro sterminio sistematico. Strutturato come un viaggio aperto e ricco di sorprese, il film rivela la particolare condizione di una Storia nazionale, fatta anche di pagine nascoste e di fantasmi che è necessario affrontare.

Andrés Di Tella, one of the greatest contemporary Argentinean filmmakers, travels in the footsteps of Estanislao Zeballos, a 19th century writer and anthropologist who, affiliated with the Argentinean army in the bloody campaign of colonisation of the south of the country (named: the "conquista del desierto") was among the first to document the traditions and culture of the Mapuche people at the very moment when the troops commanded by Julio Argentino Roca were systematically exterminating them. Structured as an open journey full of surprises, the film reveals the particular condition of a national history, also made up of hidden pages and ghosts that must be faced.

EXTREMOS VIAJE A KARUKINKA
EXTREMES – EXPEDITION TO KARUKINKA

di | by Federico Molentino e Juan Manuel Ferraro | Argentina, 2015, 26'

Siamo nella Terra del Fuoco, arcipelago all'estremità meridionale del continente sudamericano, meta ogni anno di numerose crociere turistiche. Immagini di un passato remoto, che mostrano rappresentanti delle popolazioni originarie vestiti e acconciati secondo la tradizione, si sovrappongono al presente. Il suggestivo accostamento illustra un paesaggio violentemente deturpato dallo sfruttamento industriale che si popola, per qualche istante, di presenze fantasmatiche.

We are in Tierra del Fuego, an archipelago at the southern end of the South American continent, destination of many tourist cruises every year. Images of a remote past, showing representatives of the original populations dressed and hairstyled according to tradition, are superimposed on the present. The evocative juxtaposition illustrates a landscape violently disfigured by industrial exploitation which is populated, for a few moments, with ghostly presences.

LE TERRAIN DU PEUPLE

di | by Anja Göbel | Germania, 2015, 34'

Il museo nazionale di Ouagadougou, nel Burkina Faso, voluto da Thomas Sankara per la valorizzazione delle culture autoctone del proprio paese, divenuto indipendente, si è andato connotando come punto di convergenza (e di frizione) di problematiche causate da una concezione museale troppo autoritaria. Il film propone l'esempio di un museo antropologico nazionale che causa dispiaceri e suscita opposizioni proprio da parte delle culture locali, che il museo stesso si proponeva di celebrare.

The National Museum of Ouagadougou, in Burkina Faso, commissioned by Thomas Sankara to promote the indigenous cultures of his country, which has become independent, has become a point of convergence (and friction) of problems caused by an overly authoritarian museum concept. The film proposes the example of a national anthropological museum that causes sorrow and arouses opposition from local cultures which the museum itself intended to celebrate.

PALIMPSEST
OF THE AFRICA MUSEUM

di | by Matthias De Groof | Belgio, 2019, 69'

Il Museo Reale per l'Africa Centrale di Tervuren, in Belgio, fu istituito per volontà di Leopoldo II in occasione della Fiera Mondiale del 1897. A partire dal 2013, il museo viene chiuso al pubblico per un lungo progetto di restauro e di rinnovamento, a fianco del quale alcuni esperti internazionali avviano una riflessione su una nuova concezione di museo etnografico, che si affranchi dall'impostazione colonialista dei suoi fondatori.

The Royal Museum for Central Africa in Tervuren, Belgium, was established by King Leopold II at the World Fair in 1897. From 2013, the museum was closed to the public for a long restoration work. Alongside the renovation project, some international experts started a reflection on a new concept of Ethnographic Museum, freeing itself from the colonialist approach of its founders.

MAI è un progetto a cura di Valeria D'Ambrosio, promosso da Villa Romana e realizzato con il contributo della Fondazione Cassa di Risparmio di Firenze e con il Patrocinio del Comune di Firenze e della Regione Toscana. Il Dipartimento del Sagas dell'Università degli Studi di Firenze è partner scientifico del progetto.
La rassegna "L'archivio del Festival dei Popoli presenta", a cura di Alberto Lastrucci e Daniela Colamartini, fa parte del progetto per la catalogazione, digitalizzazione e valorizzazone degli archivi del Festival dei Popoli e Mediateca Toscana che vede impegnati Regione Toscana e Soprintendenza Archivistica e Bibliografica della Toscana.

INDICE DEI FILM
FILM'S INDEX

3.30pm p. 138
A Lack of Clarity p. 46
A Revolt Without Images (UNA REVUELTA SIN IMÁGENES) p. 47
A Way Home (DANS LA MAISON) p. 30
Aferim! p. 115
Ana e Maurizio p. 38
Àpeiron VR p. 150
Around the Night (AUTOUR D'EUX, LA NUIT) p. 188
Asylum (ASILE) p. 206
Aylesbury Estate p. 54
Babooska p. 91
Back to 2069 p. 139
Bicentenario p. 39
Book of Jonah (IL LIBRO DI GIONA) p. 55
Bosco p. 56
Bring Down the Walls p. 128
Bubble p. 48
Dinners p. 150
Dissipation (DISSIPATIO) p. 40
Divinations (DIVINAZIONI) p. 31
Downstream to Kinshasa (EN ROUTE POUR LE MILLIARD) p. 32
Eskere p. 57
Express Scopelitis p. 158
Fadma: Even Ants Have Wings (FADMA: MÊME LES FOURMIS ONT DES AILES) p. 33
Forensickness p. 41
Hide-and-Seek (CLIGNE-MUSETTE) p. 49
Hier. p. 189
I Do Not Care if We Go Down in History as Barbarians (ÎMI ESTE INDIFERENT DACA ÎN ISTORIE VOM INTRA CA BARBARI) p. 117
Icemeltland Park p. 159
Intre montes p. 190
Jour Ápres Jour p. 174
Journey to Utopia (REJSEN TIL UTOPIA) p. 160
Judy VS Capitalism p. 140
Keep Shiftin' (SCHICHTELN) p. 191
Kinshasa Now p. 151
L'acqua che non piove p. 192
L'occhio di vetro p. 58
Le souvenir d'un avenir p. 175
Les antilopes p. 141
Les photos d'alix p. 176
Lo que dirán p. 207
Lockdown 2020 l'Italia invisibile p. 151
Lonely Rock (PIEDRA SOLA) p. 34
Look Then Below p. 142
Lost and Found in Paris (L'ÎLE DE PERDUS) p. 59
Man Under Bridge p. 152
Mat and Her Mates (MAT ET LES GRAVITANTES) p. 193
Medium p. 143
Middle Earth (LA TERRE DU MILIEU) p. 161
Mister Universo p. 94
Moth (PYRALE) p. 42
Night Shot (VISIÓN NOCTURNA) p. 144
No Foe Can Scare Us (MUMS NEBAISUS JOKIE PRIESAI) p. 177
Notes From the Underworld (AUFZEICHNUNGEN AUS DER UNTERWELT) p. 95
Now p. 203
Om devi: sheroes revolution p. 152
Out of the Present p. 178
Patti in Florence p. 129
Play Me, I'm Yours p. 194
Point and Line to Plane p. 145
Pripyat piano p. 195
Quebrantos p. 146
Radio Riders p. 196
Replacements (PENGGANTIAN) p. 153
Salvo p. 197
Sisters With Transistors p. 130
Something Is Burning (ALGO ESTÁ QUEMANDO) p. 198
Storkman p. 162
Teach (PROFÙ) p. 204
That's All (DAS IT ALLES) p. 90
The Cypress Dance (A DANÇA DO CIPRESTE) p. 147
The Dead Nation (ȚARA MOARTĂ) p. 116
The Exit of the Trains (IEȘIREA TRENURILOR DIN GARĂ) p. 119
The Fantastic p. 50
The Grocer's Son, the Mayor, the Village and the World... (LE FILS DE L'ÉPICIÈRE, LE MAIRE, LE VILLAGE ET LE MONDE) p. 163
The Inhabitated House (LA CASA HABITADA) p. 153
The Little One (LA PIVELLINA) p. 92
The Marshal's Two Executions (CELE DOUĂ EXECUȚII ALE MAREȘALULUI) p. 118
The Mesmerist p. 180
The Open Window p. 208
The Perimeter of Kamsé (LE PÉRIMÈTRE DE KAMSÉ) p. 164
The Queen of Casetta (LA REGINA DI CASETTA) p. 205
The Red Army (L'ARMÉE ROUGE) p. 60
The Shine of Day (DER GLANZ DES TAGES) p. 93
The War Game p. 179
The Whale From Lorino (WIELORYB Z LORINO) p. 165
This Means More p. 148
This Rain Will Never Stop p. 35
Tigrero: a Film That Was Never Made p. 181
Traces of a Landscape p. 166
Turkish Riviera (TÜRKISCHE RIVIERA) p. 43
Tx-Reverse 360° p. 153

INDICE DEI REGISTI
DIRECTORS INDEX

Abba Legnazzi, Alessandro p. 57
Almandoz, Koldo p. 146
Álvarez-Mesa, Pablo p. 39
Astete, Macarena p. 198
Bellon, Yannick p. 175
Berti, Carlotta p. 54
Birkegaard, Alfred p. 208
Blåfield, Maija p. 50
Bocci, Sandro p. 150
Bohdanowicz, Sofia p. 145
Brendea, Alex p. 204
Caló, Mariana p. 147
Cammarata, Federico p. 197
Cano Menoni, Alicia p. 56
Cantó, Emanuele p. 192
Casale, Claudio p. 152
Chiarini, Duccio p. 58
Cílková, Eliška p. 195
Ciriello, Luca p. 60
Collins, Phil p. 128
Colombo, Liliana p. 159
Corbellini, Fabio p. 196
Covi, Tizza Covi pp. 62-95
Cozarinsky, Edgardo p. 143
Cuske, Maciej p. 165
Donati, Tommaso p. 49
Donchev, Zlatolin p. 55
Elorza Deias, Maria p. 146
Eustache, Jean p. 176
Fargie, Jean-Paul p. 174
Fei, Francesco p. 205
Florenty, Elise p. 139
Frascella, Antonio Valerio p. 190
Frimmel, Rainer pp. 62-95
Galibert-Laîné, Chloé p. 41
Gaucherand, Roxanne p. 42
Göcmen, Senem p. 43
Gorlova, Alina p. 35
Gourault, Nicolas p. 148
Guignard, Juliette p. 161
Hagard, Jonathan p. 153
Hamadi, Dieudo p. 32
Hoolboom, Mike p. 140
Jelinčić, Tomislav p. 162
Jørgensen, Stefan Kruse p. 46
Jude, Radu pp. 96-120
Kaurismäki, Mika p. 181
Kompel, Diego p. 153
Lamanda, Laura p. 59
Maréchal, Victoria p. 198
Marker, Chris p. 175
Martinot, Maxime p. 141
Mattison, Julia Palmieri p. 194
Maurits, Joy p. 189
Milou, Emilia p. 158
Mo, Erlend Eirik p. 160
Monsell, Pilar p. 47
Morrison, Bill p. 180
Mortimer, Eleanor p. 48
Moscoso Briceño, Carolina p. 144
Mourão, Catarina p. 38
Nicoara, Cosmin p. 150
Núñez Urgell, Nila p. 207
Oxehandler, Daniel p. 208
Penichout, Pauline p. 193
Picarella, Leandro p. 31
Piscitelli, Pao p. 196
Pollet, J. D. p. 174
Queimadela, Francisco p. 147
Quintana Bianchi, Isabela p. 199
Rakete, Jim p. 203
Rashid, Omar p. 151
Reinhart, Martin p. 153
Rhalib, Jawad p. 33
Ridley, Victor p. 206
Rivers, Ben p. 142
Rovner, Lisa p. 130
Saïdi, Karima p. 30
Schémann, Vassili p. 188
Simon, Claire p. 163
Sloan, Will p. 208
Tabilo, Nicolás p. 198
Tarraf, Alejandro Telémaco p. 34
Ticozzi, Filippo p. 40
Türkowsky, Marcel p. 139
Ujică, Andrei p. 178
Varda, Agnès p. 182
Vastinsalo, Hanna p. 152
Vaz, Ana p. 51
Vijdea, Ana p. 150
Wagner, Verena p. 191
Wajnberg, Marc-Henri p. 151
Watkins, Peter p. 179
Widrich, Virgil p. 153
Wüst, Ludwing p. 138
Záruba, Petr p. 166
Zubavičius, Edmundas p. 177
Zucchetti, Edoardo p. 129
Zuchuat, Olivier p. 164

La 61ª edizione del Festival dei Popoli è stata realizzata grazie alla partecipazione di:

ai media partners:

allo sponsor tecnico:

RINGRAZIAMENTI
THANKS TO

Eugenio Giani, Stefania Saccardi, Monica Barni, Roberto Ferrari, Ilaria Fabbri, Lucrezia Pinzani, Patrizia Ricci (Regione Toscana – Settore Spettacolo), Stefania Ippoliti, Camilla Toschi, Marta Zappacosta, Martina Capaccioni, Andrea Magagnato, Sveva Fedeli, Elisabetta Vagaggini, Elisa Salvadori, Emilio Bagnasco, Francesca Conti, Camilla Silei, Cristina Dell'Orso, Teresa Diani, Michele Galardini (FST – Fondazione Sistema Toscana) – Raffaella Conti, Elisa Favilli, Elisa Giusti (Toscana Film Commission) – Cristina Giachi, Tommaso Sacchi (Comune di Firenze) – Alessandro Compagnino (Regione Toscana – Patrimonio culturale, siti Unesco, arte contemporanea, memoria) – Claire Thuaudet, Benoît Blanchard (Ambasciata di Francia in Italia – Institut Français Italia) – Manon Hansemann, Francesca Ristori, Jean Pascal Frega (Institut Français Firenze) – Sabina Magrini, Lorenzo Valgimogli (Soprintendenza Archivistica e Bibliografica della Toscana), Enrica Salvatori, Alessandra Lischi, Chiara Tognolotti, Giovanni Grasso, Davide Serramazza, Chiara Mannari (Università di Pisa), Krzysztof Gierat, Barbara Orlicz-Szczypuła, Katarzyna Wilk (Krakow Film Foundation) – Simon Natowitz (Wallonie Bruxelles Images) – Ulla Simonen (AVEC) – Claudio Trognoni (Ambasciata Portoghese) – German Films – Antonella Perin, Carmen Hof (Goethe-Institut Roma) – Georg Schnetzer, Hermine Aigner (Forum Austriaco di Cultura) – Accademia di Romania in Roma – Matteo Colombi, Alessio Alessi, Sara Mancini (Publiacqua) – Marco Vannini, Donatella Corsini (Unicoop Firenze) – Lorenzo Ferrari Ardicini, Jacopo Sgroi, Lorenzo Ferrari Ardicini (CG Entertainment) – Gianluca Guzzo, Filippo Gini, Martina Ponziani, Luca Volpe (MYmovies.it) – Guido Casali, Agata De Laurentiis (Il Cinemino) – Alessandro Raja, Juliette Canon (Festival Scope Pro) – Emanuele Nespeca, Samuele Rossi (CNA Cinema e Audiovisivo Toscana) – Valentina Gensini (MAD – Murate Art District) – Villa Romana – Germana Bianco, Tonino Curagi, Anna Gorio, Giuseppe Baresi (Civica Scuola di Cinema Luchino Visconti) – Piero Li Donni, Costanza Quatriglio (CSC – Sede Palermo) – Manon Mancini (INSAS) – Edoardo Colombo (CISA) – Verena Wagner (HFF Munchen) – Vincenzo Cuccia (NABA) – Chloé Cavillier (La Fémis) – François Rapaille (CBA) – Cristina Porras (ECAM) – Lanterne Magiche – Michele Crocchiola (Fondazione Cinema Stensen) – Arturo Galansino, Riccardo Lami (Fondazione Palazzo Strozzi) – Pierre-Alexis Chevit (Doc Corner, Marché du Film – Festival de Cannes) – Valeria D'Ambrosio (MAI – Museo Antropologico Immaginario) – Angelika Stepken, Agnes Stillger, Claudia Fromm (Villa Romana) – Maria Bonsanti (Eurodoc Programme) – Luciano Barisone – Carlo Chatrian – Eve Tourrent (Tënk.eu) – Davide Oberto, Luca Andreotti (Torino Film Festival) – Dimitra Kouzi (KinderDocs) – Chiara Omero (AFIC) – Pedro Armocida (Mostra del Cinema di Pesaro) – Elfi Reiter, Pierlorenzo Puglielli (Sulmona Film Festival) – Rod Rhule (BFI Distribution) – Thèo Lionel (The Party Film Sales) – Viviana del Bianco (NICE) – Curtas Metragens CRL, Portugal Film, Kino Rebeld, Lumen Cine, Compañia de cine, Autlook Fimsales, Shady Lane Productions, Ilinca Belciu (Hi Film), Marina Díaz-Cabrera (Taskovski Films), Austrian Films – Stephanie Fuchs (Autlook) – Matthias De Groof, Federico Molentino – Juan Manuel Ferrero – Simone Bartalesi, Manfredi Lucibello (OFF Cinema) – Claudia Morini di Tocco – Alessandro Maffei – Veronica Citi – Annalinda Piroscia – Alisa Martynova – SudTitles – Federico Spoletti, SUB-TI Ltd – Ristorante Quinoa – Franco (Twist Bistrot) – Lorenzo Zambini (ZAP – Zona Aromatica Protetta) – Gabriele, Elisa, Valentina, Maurizio (Hotel Medici) – Pamela, Carlo (Hotel Pendini) – Alessio, Patrizia, Sara (Agenzia Baiana S.r.l.) – Ambrogi Carlo Timbri e Targhe, Primo De Santis. Cristian Begagli e Roxana Lipovan (Taxi 4390).

Infine ringraziamo il personale del Cinema La Compagnia.

61 FESTIVAL dei POPOLI

FESTIVAL INTERNAZIONALE
DEL FILM DOCUMENTARIO

La 61ª edizione del Festival dei Popoli è stata realizzata grazie al sostegno di:

Direzione Generale CINEMA

Regione Toscana

fondazione sistema toscana

LA COMPAGNIA

FIRENZE

FONDAZIONE CR FIRENZE

alla sponsorizzazione di:

Publiacqua

unicoopfirenze

al patrocinio di:

FIRENZE

alla collaborazione con:

Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE
AMBASSADE DE FRANCE EN ITALIE

INSTITUT FRANÇAIS FIRENZE

INSTITUT FRANÇAIS ITALIA

german films

TOSCANA FILM COMMISSION

CNA FIRENZE Metropolitana

CG|ENTERTAINMENT

GOETHE INSTITUT

CNA Cinema e Audiovisivo TOSCANA

tënk

Fondazione Ciaccheri Brodolini

FESTIVAL SCOPE

MYmovies.it
IL CINEMA DALLA PARTE DEL PUBBLICO

fondazione finanzaetica

WWW.FESTIVALDEIPOPOLI.ORG
FESTIVAL INTERNAZIONALE DEL FILM DOCUMENTARIO
INTERNATIONAL DOCUMENTARY FILM FESTIVAL